Wer ist musikalisch?

Theodor Billroth

Mus 100.35.2

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

THE BEQUEST OF

EVERT JANSEN WENDELL
CLASS OF 1882
OF NEW YORK

1918

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Wer ist musikalisch?

Nachgelassene Schrift

von

Theodor Billroth.

Herausgegeben

von

Eduard Hanslick.

Zweite Auflage.

Berlin.
Verlag von Gebrüder Paetel.
1896.

Digitized by Google

Wer iſt muſikaliſch?

Digitized by Google

Wer ist musikalisch?

Nachgelassene Schrift

von

Theodor Billroth.

Herausgegeben

von

Eduard Hanslick.

Zweite Auflage.

Berlin.

Verlag von Gebrüder Paetel.

1896.

Digitized by Google

~~Mus 61.10.2~~
Mus 100.35.2
✓
HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

Alle Rechte, vornehmlich das der Ueberſetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Vorwort des Herausgebers 1

An Eduard Hanslick 10

Erstes Capitel.

Ueber den Rhythmus als ein wesentliches, mit unserem Organismus innig verbundenes Element des Musikalischen 13

Eintönige rhythmische Bewegung ist schon eine Art Musik. — Rhythmische Bewegungen in unserm Körper: Rhythmus des Athmens. Rhythmus des Herzschlags. — Die Rhythmik unserer gesammten Körperbewegungen: Das Gehen, Marschiren, Tanzen. — Gesetz der Mitbewegung. Die rhythmischen Bewegungen vieler höheren Thiere. Beziehungen des Rhythmus zu anderen Eigenschaften unseres Nervensystems. — Das Volksthümliche wie auch die Langlebigkeit und das Interessante einer Musik beruht hauptsächlich auf dem Rhythmus. — Das Phantasiespiel mit Rhythmen. — Specifische Freude

Digitized by Google

Seite

daran ist ein wesentliches Kennzeichen musikalischer Begabung. — Andere dazu gehörige individuelle Eigenschaften. — Wirkung rhythmischer Wahrnehmungen auf die Association von mannigfaltigen Vorstellungen.

Der ruhende Rhythmus. Symmetrie.

Zweites Capitel.

Ueber die Beziehungen von Tonhöhe, Tonklang und Tonstärke zu unserem Organismus . . . 48

Die peripheren und centralen Endorgane unserer Nerven bestimmen die Modalität unserer Sinnesempfindungen. Subjective Sinneswahrnehmungen, Sinneserregungen durch Vorstellungen. Hallucinationen.

Der Hörapparat des Menschen. Das Corti'sche Organ. Seine möglichen individuellen Verschiedenheiten. Mögliche Verkümmerung durch Krankheitsprocesse. Seine Beziehungen zu anderen individuellen Eigenschaften des Nervensystems. Hypothesen über die Art seiner physiologischen Wirkung. Obertöne. Klangfarbe. Tonstärke. Dämpfungsvorrichtungen.

Ueberspringen von Tonempfindungen auf andere Nerven. Beziehungen zwischen Gehörs- und Vibrationsempfindungen. Rein physiologische Mitempfindungen. Reflectorisch hervorgerufene Bewegungen. Tonwirkungen auf Hunde.

Drittes Capitel.

Die Entwicklung des Musikalischen zur „Tonkunst“ 72

Digitized by Google

Seite

Physiologie und Psychologie. — Die absolut Unmusikalischen. — Wer ist musikalisch? — Wie entstand das, was wir heute Musik, Tonkunst nennen? — Entwicklung der Sprache. Klanggebärden. Klangfarbensprache. Warum nicht Tonsprache? — Entwicklung des Singens aus der Sprache, und der Tonkunst aus dem rhythmischen Sprechen in bestimmten Tonstufen. — Das „Harmonische". Tonarten. Tonleiter. Notenschrift. — Unser heutiges Musiksystem aus individueller und socialer Empfindung hervorgegangen und conventionell geworden. — Dur und Moll. — Das Melodiöse auf dem Harmonischen beruhend. — Ablösung der Musik vom Wort. — Polyphone Musik. Musikalische Motive. Unmusikalische Formen. — Das Wesen des Melodischen ebenso conventionell wie das des Harmonischen.

Viertes Capitel.

Jn welcher Weise wirkt die Musik auf uns ein? 131

Das musikalisch gebildete Publicum im Verhältniß zur gesammten Menschheit sehr klein. — Poesie, Malerei, Musik greifen oft ineinander. — Die Musik als bewegliche Kunst kann dadurch wirken, daß sie zu den körperlichen und psychischen Bewegungen des Menschen in gewisse Beziehungen tritt; einen Zweck oder eine Richtung dieser Bewegung kann sie nicht bezeichnen. — Symbolische Wirkungen und ihre Associationen: Hörner-, Trompeten-, Oboe-, Flöten-, Posaunen-Klang. Psychophysiologische Wirkungen. Malende Musik. — Erzählende Musik, Programm-Musik. Ernste, heitere, schwere, leichte Musik. Pathetische Musik. — Kann die Musik auch komisch sein? — Scherze. Graziöse Musik.

Digitized by Google

Seite

Religiöse Musik und Malerei. Romantische, classische Musik. Poetische Musik. Gedankenvolle, geistreiche, leere, geistlose Musik. Geschmacklose Musik. Originelle Musik.

Wirkung neuer Musik auf das Publicum. Die Entwicklung der neuen Meister.

Fünftes Capitel.

Musik in Verbindung mit andern Künsten. (Musik mit aufgezwungenen Associationen) 185

Musik mit Anschauung von Bildern. Gemalte und lebende Bilder mit Musik. Mimik, Tanz, Ballet. Tafelmusik. — Combination von Sprachgedanken mit Musik. — Melodram. — Das gesungene Lied. Ballade. — Oper. — Musikalisches Epos.

Sechstes Capitel.

Die Sinne und die Künste. (Von Billroth als „Skizze" bezeichnet) 216

Siebentes Capitel.

Wer ist musikalisch? („Skizze") . . . 228

Digitized by Google

Vorwort des Herausgebers.

Liebe und Talent für Musik zeigten sich bei Billroth früh entwickelt; er pflegte diese Eigenschaft als eine ererbte zu betonen. Seine Großmutter, Frau Wilckens, geb. Willich, hatte als Sopransängerin an der Berliner Oper gewirkt neben dem seiner Zeit berühmten Tenoristen Eunicke, dem ersten „Florestan" in Berlin. Dieser war der Großvater von Billroth's Frau. „So bin ich," schrieb mir Billroth, „eigentlich ein Musik- und Bühnenkind." Als Knabe äußerte Billroth den lebhaften Wunsch, sich ganz der Musik zu widmen, ein Vorhaben, das an einem entschiedenen Widerspruch seiner Mutter scheiterte. Er ist ihr späterhin dankbar dafür gewesen. Keineswegs hat jedoch die willensstarke, treffliche Frau die Liebe zur Musik in ihren Kindern unterdrücken wollen; im Gegentheil. Es ist noch ein

Digitized by Google

Brief von ihr vorhanden, in welchem sie aus Bergen nach Berlin, wo ihre Söhne studirten, an Theodor die Mahnung richtet, pünktlich zu den von ihr bestimmten Stunden seinem jüngeren Bruder Clavierunterricht zu geben! Für Billroth ist die Musik bis zu seinen letzten Tagen die treue, geliebte Begleiterin seines Lebens geblieben. Als junger Professor in Zürich versammelte er regelmäßig ein Quartett in seinem Hause und spielte dabei die Bratsche oder die zweite Violine. Auch Musikreferate schrieb er für die „Züricher Zeitung" und nahm überhaupt einen belebenden Einfluß auf die damals recht dürftigen Musikverhältnisse dieser Stadt. Da er nicht bloß ein tüchtiger Violin- und Clavierspieler war, sondern auch ein feiner Kenner und ernster Denker in musikalischen Dingen, so drängte es ihn in den letzten Lebensjahren, seine Ideen über Musik zu ordnen, zu präcisiren und zu Papier zu bringen. In diesem Vorhaben eiferte ich ihn gerne an, schien er mir doch durch seine Doppelstellung als gründlicher Musiker und genialer Physiolog in ganz einziger Weise berufen, das geheimnißvolle Grenzgebiet zu beleuchten, auf welchem musikalische Wirkungen mit unserem Nervenleben zusammentreffen.

Billroth's Arbeit nahm einen sehr unter-

Digitized by Google

brochenen, stückweisen Fortgang. Er konnte sie stets nur in seiner Ferienzeit — in St. Gilgen oder in Abbazia — nach längerer Pause wieder aufnehmen. Im Sommer 18[illegible]8 scheinen seine Ideen über Musik ihn zuerst anhaltender und zusammenhängender beschäftigt zu haben. Er schrieb mir damals aus St. Gilgen:

„Wer ist musikalisch? Das wäre so eine Ueberschrift für einen Essay für Dich. Wie complicirt ist dieser Begriff! Der eine hat vorwiegend rhythmisches Talent und Empfindung (das elementar-rhythmische Moment im Menschen ist der Herzschlag), der Andere hat vorwiegend melodisches Talent (Melodie ist vom Rhythmus nicht zu trennen; die Gliederung des menschlichen Körpers, seine Doublirung nach horizontaler und verticaler Richtung ist ein Theil seiner elementaren Grundlage); wieder ein Anderer erscheint musikalisch durch ein eminent technisches und mechanisches Talent (elementares Moment: die Freude an der Ueberwindung von Schwierigkeiten als Hauptprincip des gesteigerten Selbstbewußtseins); wieder ein Anderer erscheint musikalisch durch eine Uebertragung seines intensiven Temperamentes im dramatischen Ausdruck (elementares Moment: Wunsch, so großartig wie möglich zu erscheinen, wie etwa der Pfau, der sein Rad vor dem Weibchen schlägt); wieder ein Anderer durch colossales Tonformen- und Rhythmengedächtniß; wieder ein Anderer durch Hingabe an die sinnliche Gehörswirkung u. s. w. — In mir ist Alles Chaos. Ich täusche mich gern darüber,

Digitized by Google

daß ich nur phantasmagorire; ich könnte auch einmal etwas Vernünftiges über Dinge schreiben, die außer meinem Beruf liegen; die kurzen Ferien seien nur daran schuld, daß sich nichts in mir zur Reife ausbildet. Ich bilde mir, wie gesagt, solche Dinge gerne ein. Doch bin ich mir dieser Einbildung bewußt. Auch in meiner Specialwissenschaft habe ich nur anregend, nur als Pionier und Mineur gewirkt; doch wenn das Terrain geebnet, der Weg gefunden, die Mine gesprengt war, dann ließ ich gern Andere dort bauen und Früchte ernten."

In einem Briefe vom September 1890 kommt Billroth wieder auf seine Arbeit zurück:

„Deine freundliche Aufmunterung hat denn doch endlich zu dem Anfang einer Gestaltung von Ideen geführt, die mich seit Jahren erfüllen. Ich schreibe im Augenblick einen Essay: ‚Anatomisch-physiologische Aphorismen über Musik. Wer ist musikalisch?' — Es soll einen Theil jener Reihe von Essays bilden, welche ich unter dem Titel: ‚Grübeleien eines Spaziergängers am Aberfee' zusammenfassen möchte, falls sich die Dinge zu meiner Zufriedenheit gestalten. Vorläufig schwillt mir das Ding auf wie der Faust'sche Pudel hinter dem Ofen, und ich fürchte, des Pudels Kern wird auch nichts mehr als ein fahrender Scholast sein. Doch das Ding macht mir Spaß; ob es auch Anderen Spaß machen würde, ist freilich eine andere Frage."

Wieder ein Jahr später, im September 1891, schreibt Billroth aus St. Gilgen:

Digitized by Google

„Vor einem Jahre habe ich hier und in Abbazia ein ziemlich dickes Manuscript zu Papier gebracht: ‚Aphorismen zur Anatomie und Psycho-Physiologie des Musikalischen'. Es lag unberührt ein Jahr; nun nahm ich es hier wieder vor. Das erste Capitel: ‚Ueber den Rhythmus als eines der wesentlichsten, mit dem Organismus des Menschen innig verbundenen Elemente der Musik' passirte meine Kritik leidlich, so daß ich es ins Reine schrieb. Auch der Anfang des zweiten Capitels: ‚Ueber die Beziehungen von Tonhöhe und -Tiefe zum menschlichen Organismus' war noch erträglich. Doch dann kamen die Fragen: Sprache, Gesang, Vocale, Obertöne. Ich ward unsicher über die Richtigkeit einiger Sätze. So fing ich an, in Helmholtz' Buch zu blättern, machte eine Excursion in Landois' Buch über Thierstimmen, kam wieder zu Helmholtz zurück, und zwar zur vierten Auflage, die gegenüber der ersten Auflage, die ich früher studirte, doch viel Neues enthält. Mit den Vocalen, Obertönen, Sprache ꝛc. kam ich ins Psychologische, in die Entwicklung der Sprache und des Gesanges beim Kinde und so in Preyer's dickes, dabei höchst interessantes Buch von fundamentaler Bedeutung. Ich will ja nichts Gelehrtes schreiben, sondern nur den Dilettanten in diesen Dingen die Illusionen abschütteln. Beruht das Componiren auf einem Act, der mehr den Hallucinationen oder Illusionen zugehört? Dies führte mich wieder zu einem Buche über Hallucinationen, über Schlaf, Träume ꝛc., ja in die Geisteskrankheiten hinein. Ich möchte nicht einen Satz schreiben, der eine Unklarheit über diese

Digitized by Google

Dinge verräth, nicht ein Wort falsch oder für den Kenner zweifelhaft anwenden. — Nun habe ich so viel Vorzügliches gelesen, daß ich mir gar nicht traue, mein Manuscript vorläufig weiter anzusehen. Du siehst, lieber Hans, daß ich nicht zum populären Schriftsteller geboren bin. Bei Anderen gehe ich leicht über Ungenauigkeiten hinweg, wenn mich die Persönlichkeit des Schriftstellers anzieht; ich nehme bei mir jeden Satz bleiern schwer. So wird wohl nichts aus meinem projectirten Essay werden. Schadet nichts! Wenn es nothwendig ist, wird es doch geschrieben, von irgend einem Anderen. Was in einer Zeit Einer denkt, denken Hunderte mit ihm."

Endlich, am 21. November 1891, sendet mir Billroth ein Stück seiner Abhandlung mit folgendem Brief:

„So oft Du mich auch ermuntert hast, mancherlei meines gelegentlichen Geplauders über Musik niederzuschreiben, schicke ich dir doch beiliegendes Manuscriptfragment mit etwas Herzklopfen. Willst Du es gelegentlich durchlesen, so wird es mich freuen. Ich habe diese Gedanken niedergeschrieben, um mich über ihren Inhalt klar zu denken, und auch aus Freude am Gestalten selbst, denke aber dabei nicht — oder wenigstens noch lange nicht — ans Druckenlassen. Beim Niederschreiben dachte ich an ein allgemein gebildetes Publicum, habe mich aber möglichst bemüht, werde in den medicinischen noch philosophischen Jargon zu verfallen . . . . . Mit den beiden ersten Capiteln, die ich Dir schicke, ist, meiner Auffassung

Digitized by Google

nach, Alles erschöpft, was man ‚Physiologie der Musik' oder ‚Physiologie des Musikalischen' bezeichnen kann. Alles Uebrige ist auf Convention basirt. Da aber die Convention wieder auf der Psychologie des Menschen als Gesellschafts- oder Heerdenthier (Zoon politicon) — und bei der Untrennbarkeit von Psyche und Physis schließlich auf Psycho-Physiologie beruht, so ist die Fortsetzung dieser Betrachtungen im Sinne der Inhaltsübersicht (letztes Blatt) doch vielleicht erlaubt."

Rührend an einem Manne von Billroth's Bedeutung ist die zaghafte Bescheidenheit, mit der er in mehreren Briefen an mich von seiner Arbeit spricht — das Mißtrauen in seine Kenntnisse und in seine stilistische Kunst. Die Besorgniß, zu gelehrt und pedantisch zu schreiben, mag ihn auch veranlaßt haben, den einzelnen Capiteln seiner Abhandlung ursprünglich musikalisch-humoristische Ueberschriften zu geben, und zwar: I. Marcia. II. Allegro serioso, ma non troppo. III. Grave IV. Thema con Variazioni. V. Serenata. VI. Intermezzo. VII. Finale, tempo giusto. Diese auf der ersten Skizze befindlichen Aufschriften strich er später weg. Die Ueberschrift „Wer ist musikalisch?" trug ursprünglich nur das letzte Capitel. Billroth hat sie dann endgültig (vielleicht weniger zutreffend, weil zu eng) zum Titel der ganzen Abhandlung gewählt.

Digitized by Google

Wenige Tage, nachdem Billroth in Abbazia entschlafen war (6. Februar 1894), überbrachte mir sein Schwiegersohn Dr. Otto Gottlieb das ziemlich umfangreiche Manuscript, auf dessen Umschlag mit fester Hand die Worte geschrieben stehen:

„Dieses Manuscript soll meinem lieben Freunde Ed. Hanslick übergeben werden, und mag er darüber verfügen, was damit geschehen soll.

Abbazia, 3. Februar 1894.

Th. Billroth."

Die drei ersten Capitel wurden zuerst in der „Deutschen Rundschau" abgedruckt; die vier letzten noch nirgends veröffentlicht. So erscheint denn Billroth's Abhandlung hier zum erstenmal vollständig. In seinem Manuscript hat Billroth die beiden ersten Capitel ausdrücklich mit „fertig" bezeichnet. Die späteren Capitel erheischten vom Herausgeber eine sorgfältigere Durchsicht, wegen der oft schwer leserlichen Correcturen, nachträglichen Anmerkungen und eingeschobenen Extrablätter. Ich vermied es gewissenhaft, an Billroth's Gedankengang und Ausdrucksweise zu rühren und habe mich auf kleinere stilistische Abänderungen und Beseitigung mancher unnöthigen Wiederholungen beschränkt.

Digitized by Google

Keineswegs so ausgefeilt, wie die ersten, von Billroth als „fertig" bezeichneten Capitel, sind die späteren nicht weniger inhaltreich und werthvoll, ja sie haben für meine Empfindung einen eigenthümlichen, noch größeren Reiz durch die frische Unmittelbarkeit ihres fast improvisirten Vortrags.

Wien, im Herbst 1895.

Ed. H.

Digitized by Google

An Eduard Hanslick.

„Oh weh! Oh weh! Schon wieder eine Broſchüre über Muſik! Und dazu mit einem Programm! Keine Ruh' bei Tag und Nacht!" So höre ich Dich, ſchmerzlich bewegt, brummen. „Schreck' nicht! Schreck' nicht! Liebſter Freund! Du brauchſt ja nicht Alles zu leſen und nicht darüber zu ſchreiben," erwidere ich. Nun entwickelt ſich eine vierſtimmige Fuge der zukünftigen Leſer: „Ich brauch' ja nicht Alles zu leſen. Er, Sie braucht ja nicht Alles zu leſen. Wir brauchen ja nicht Alles zu leſen." Gegenthema: „Iſt Alles ſchon dageweſen."

Oft haſt Du mich aufgefordert, was ich Dir gelegentlich in Briefen ſchrieb, in Zuſammenhang zu bringen und zu einem „Eſſay" zu verarbeiten. Ich habe es nicht ganz abgelehnt, doch lange gezögert, daran zu gehen; kann ich doch nur in den

Digitized by Google

Ferien ſolche Allotria treiben. Allein denkt man an ſo Etwas oft, ſo thut man es am Ende auch. Ich fing an, dies und das niederzuſchreiben, aber es wollte ſich lange nicht recht geſtalten. Eine muſikaliſch-hiſtoriſche oder -pſychologiſche oder -ſociologiſche Symphonie zu ſchreiben, dazu fehlt mir zu viel, das zu erlernen ich keine Zeit und keine Geduld mehr habe. So konnte ich nur zur freieren und lockeren Form der „Suite“ greifen.

Ich mache nicht die Prätenſion, etwas Neues geſagt zu haben. Ebenſo wenig beſtehe ich darauf, daß meine Auffaſſung immer die richtige oder gar die einzig richtige ſein ſoll. Doch mag das Gewagte als Ausdruck unſerer Zeitſtrömung ein bißchen mit gelten. Wiederholungen glaubte ich nicht immer vermeiden zu ſollen. Die Wiederholung bleibt immer die ſtärkſte Redeformel; hoffentlich iſt ſie ſo eingefügt, daß ſie nicht langweilig wirkt. Eher fürchte ich Monotonie durch den ſociologiſchen Orgelpunkt, auf welchem ſich das Meiſte bewegt. Schalte daher Generalpauſen bei der Lectüre ein, wo ſie Dir erwünſcht ſind. Auch das langſame Tempo mehrerer Sätze dieſer Suite empfiehlt dies. Der behaglich grübelnde Charakter der folgenden Meditationen ließ eben kein Allegro appassionato, presto und prestissimo zu. Es muß nun ſchon ſo bleiben, wie es iſt.

Digitized by Google

Hat man erst einige hundert Kilo Druckerschwärze verbraucht, wie ich, so kommt es auf einige Deka mehr nicht an, und so habe ich mein kleines Opus drucken lassen. Hoffentlich ist es kein Klex auf meinen chirurgischen Namen. Das Publicum kennt viele Kinder aus meiner legitimen Ehe und hat sie über mein und ihr Verdienst gütig aufgenommen; vielleicht wird es neugierig sein, auch dies Kind meiner Altershaune anzusehen. Nimm freundlichst Pathenstelle bei ihm an; es ist noch nicht viel, doch kann Pflege und gute Erziehung durch Andere im Lauf der Zeiten etwas aus ihm machen. Vielleicht hast Du es schon seiner Großväter wegen ein bißchen gern. Du kennst sie: ihre Namen fangen beide mit einem H an[1]).

In alter Liebe und Verehrung

Dein

Theodor Billroth.

---

[1]) „Helmholtz“ und „Hanslick“.

Erstes Capitel.

Ueber den Rhythmus als ein wesentliches, mit unserem Organismus innig verbundenes Element des Musikalischen.

Eintönige rhythmische Bewegung ist schon eine Art Musik. — Rhythmische Bewegungen in unserm Körper: Rhythmus des Athmens. Rhythmus des Herzschlags. — Die Rhythmik unserer gesammten Körperbewegungen: Das Gehen, Marschiren, Tanzen. — Gesetz der Mitbewegung. Die rhythmischen Bewegungen vieler höheren Thiere. Beziehungen des Rhythmus zu anderen Eigenschaften unseres Nervensystems. — Das Volksthümliche wie auch die Langlebigkeit und das Interessante einer Musik beruht hauptsächlich auf dem Rhythmus. — Das Phantasiespiel mit Rhythmen. — Specifische Freude daran ist ein wesentliches Kennzeichen musikalischer Begabung. — Andere dazu gehörige individuelle Eigenschaften. — Wirkung rhythmischer Wahrnehmungen auf die Association von mannigfaltigen Vorstellungen.

Der ruhende Rhythmus. Symmetrie.

In Capri sah ich vor einiger Zeit im Hôtel Quisisana die Tarantella von drei prächtigen,

Digitized by Google

jugendlichen Paaren tanzen; eine alte, dicke Neapolitanerin gab dazu den Takt nur mit dem Tamburin; kein anderes Instrument wurde dazu gespielt, noch wurde dazu gesungen. Der Rhythmus war ein etwas anderer, als wir ihn von der Tarantelle in der „Stummen von Portici" kennen, und auch anders, als ihn die Tarantelle von Chopin bringt; es war eben die Tarantelle von Capri. Der nur durch das Tamburin hervorgebrachte Rhythmus wirkte allein schon als Musik; Musik ohne Melodie, ohne Harmonie.

Ich erinnere mich, schon öfter solche Eindrücke empfangen zu haben: so in Alexandrien. Gegenüber dem Balkon meines Hôtelzimmers wurden die Fundamente eines Hauses gebaut; ägyptische und arabische Frauen in aufgeschürztem, schwarzem Gewande, den unteren Theil des Gesichtes nach Landessitte verhüllt, trugen auf dem Kopfe die Steine zu. Bei glühender Sonnenhitze stiegen sie in Reihen gravitätisch hinter einander auf und ab und sangen dazu Worte in langsamem, immer wiederkehrendem gleichen Rhythmus, immer in gleichem Ton. Es war eine unendlich schwermüthige, im strengsten Sinne monotone Musik[1]).

[1]) Mozart baut sowohl den ersten als den letzten Satz seiner D-dur-Sinfonie, Beethoven den zweiten Satz seines großen F-dur-Streichquartetts auf einen monotonen Rhythmus.

Digitized by Google

Man vermuthete nach dem Eindruck, die Worte dieses Gesanges müßten eine tief melancholische orientalische Poesie enthalten. Ich erkundigte mich danach; sie lauteten etwa: „Wie schwer haben wir Armen zu arbeiten; möchte uns der Bauherr doch mehr Geld für unsere Arbeit geben!“ — Melancholisch, ja! doch mehr social- als poetisch-melancholisch! —

Auch der zum Marsch der Soldaten ertönende Trommelschlag ist eine Art Musik, welche durch die ihn zuweilen begleitenden Querpfeifen ihren Charakter wenig ändert, trotzdem diese doch eine Melodie blasen; die Wirkung würde dieselbe bleiben, wenn die Querpfeifen immer nur einen Ton in wiederkehrenden Rhythmen bliesen.

In allen diesen und vielen anderen Fällen wirkt der tönende wiederkehrende Rhythmus mächtig erregend auf die Körperbewegungen, und wenn Tanzende die Instrumente selbst spielen oder schlagen, so können Körper- und Tonbewegungen gegenseitig derart steigernd aufeinander wirken, daß es zur völligen Raserei kommt, wie bei der Tarantella. Aehnliches beobachtet man bei den heulenden und tanzenden Derwischen, die sich durch ihr mit rhythmischen Bewegungen verbundenes Geschrei in eine Ekstase treiben, welche

Digitized by Google

derjenigen eines modernen Opern- oder Concert-publicums kaum nachstehen dürfte[1]).

Daß eine in abwechselnde Töne, in eine „Melodie" geformte rhythmische Bewegung als Tanzlied oder als instrumentale Tanzmusik, als Marschlied oder als Bandamusik auf uns noch angenehmer, noch erregender wirkt, ist gewiß; doch ob dies ebenso bei uncultivirten Völkern der Fall sein würde, möchte ich bezweifeln; bei ihnen ist das Musikalische, was sie von Natur in sich haben, mit dem Gefühl für rhythmische Bewegung so ziemlich erschöpft. Melodie und Harmonie sind erworbene Producte der Cultur.

Fast alle Menschen und auch viele Thiere werden von wiederkehrenden Rhythmen angenehm berührt; die Menschen fühlen sich veranlaßt, mit ihrem Körper, zumal mit Kopf und Händen gleiche rhythmische Bewegungen auszuführen. Dies muß doch wohl seinen Grund darin haben, daß die als Rhythmus empfundene Bewegung auf gewisse Eigenschaften unseres Körpers trifft, die uns aus Erfahrung bekannt und durch Uebung

---

[1]) Wir sprechen hier vorläufig nur von dem bewegten Rhythmus oder der rhythmischen Bewegung. Später soll auch vom ruhenden Rhythmus (der Symmetrie) die Rede sein. Aristides (1½ Jahrhundert v. Chr.) hat bereits beide Arten des Rhythmus unterschieden und besprochen.

Digitized by Google

bereits gewohnt sind, so daß die Wahrnehmung eines Rhythmus sich sofort ohne Reflexion in eine rhythmische Bewegung umsetzen kann. Hierüber läßt sich Folgendes sagen:

Rhythmische Bewegungen gehören zu den wichtigsten, zum Leben nöthigsten Eigenschaften unseres Körpers. Vor Allem ist es das rhythmische Athmen, an welches wir für gewöhnlich freilich nicht denken, dessen Wechsel in Geschwindigkeit und Tiefe uns aber sofort in seiner ganzen Wichtigkeit für das Behagen unserer Existenz bemerkbar wird, sobald es irgendwie gehemmt ist. Die rasche Erhitzung unseres Körpers durch schnell aufeinander folgende Muskelzusammenziehungen beim Laufen, beim Bergaufsteigen, zwingt uns, den Rhythmus unserer Athembewegungen zu beschleunigen, ebenso wie jedes krankhafte Hemmniß für die Tiefe der Züge uns zu häufigeren Bewegungen veranlaßt. Wird uns ein beschleunigtes Athmen zum Bedürfniß, so bringt dies eine gewisse seelische Erregtheit mit sich, ist auch bisweilen durch eine solche hervorgerufen. Diese kann uns, zumal wenn sie sich nach und nach einstellt, und ihre Ursache eine erfreuliche ist, bis zu einem gewissen Grade angenehm sein, so lange die Regelmäßigkeit des Athem-Rhythmus nicht gestört, und die Schnelligkeit desselben keine allzu-

Digitized by Google

große wird. Sie steigert sich aber zum Angstgefühl, sowie das Athmen unrhythmisch wird und einen gewissen Grad von Schnelligkeit überschreitet, oder sowie der Wechsel ein sehr unvermittelter ist. Dieses Angstgefühl ist zweifellos bedingt durch einen allmälig sich entwickelnden oder plötzlichen Lufthunger; wir fürchten zu ersticken; es kommt uns zum Bewußtsein, daß wir wieder regelmäßig und ruhig athmen müssen, um dieses Angstgefühl zu verlieren. Soweit ich es an mir selbst beobachten konnte, ist es jedoch nicht der mangelhafte Chemismus, nicht der Sauerstoffhunger, dessen wir uns direct bewußt werden, und von welchem doch nur Aerzte und Naturforscher etwas wissen, sondern das Gefühl der leichteren oder schwierigeren Bewegung unserer Athemmuskeln, jene feinste Empfindung für den jedesmaligen Grad der Zusammenziehung unserer Muskeln, welche, wenn auch von Jugend auf erfahren, uns für gewöhnlich nicht zum Bewußtsein kommt, weil wir nicht darauf achten. Je weniger wir uns des rhythmischen Athmens bewußt sind, um so behaglicher fühlen wir uns, so bei vollkommener Ruhelage, vor dem Einschlafen. Am langsamsten und ruhigsten athmet der schlafende Mensch, wenn er nicht etwa durch Träume beängstigt wird. Alle Thiere, welche mit Lungen athmen, vollziehen

Digitized by Google

dieſe Function in beſtimmtem Rhythmus und bekommen durch die Erfahrung, daß die Athembewegung bis zu einem gewiſſen Grade ihrem Willen unterworfen iſt, das Bewußtſein einer rhythmiſchen Bewegung. Auch die Kiemenathmer, die Fiſche, machen ganz genau abzählbare Oeffnungen und Schließungen ihrer Kiemendeckel, wodurch eine rhythmiſche Athmung und deren Bewußtſein auch bei ihnen wahrſcheinlich wird.

Eine andere rhythmiſche Bewegung, deren wir uns freilich nur ſehr ſelten bewußt werden, macht das Herz in uns. Es ſchlägt von dem erſten Moment ſeiner Thätigkeit an den Tact zu dem Trauermarſch, der uns das ganze Leben hindurch zum Grabe leitet. Der bei Krankheiten vorkommenden, ſich langſam entwickelnden Unregelmäßigkeiten in Rhythmus und Gleichheit der Energie jedes Herzſchlages ſind wir uns ſelten bewußt. Die meiſten Empfindungen, welche die Menſchen in die ſogenannte Herzgrube verlegen und als Druck am Herzen bezeichnen, haben im nervöſen Sonnengeflecht in der Gegend des Magens ihren Urſprung und haben mit den Herzbewegungen direct nichts zu thun. Doch iſt die Empfindung eines beſchleunigten Rhythmus der Herzaction, das ſogenannte Herzklopfen, allerdings häufig auch objectiv wahrnehmbar. Die meiſten

Digitized by Google

Angstgefühle, welche die Menschen in das Herz verlegen, haben ihre Ursachen weit häufiger in Unregelmäßigkeit der Athmung als des Herzschlags. Ebenso werden die durch Erkrankung der Herzklappen entstehenden Störungen in den Blutdruckverhältnissen kaum je im Herzen selbst empfunden, sondern vielmehr in ihren Folgen auf die Blutüberfüllung und -Stauung in den Lungen, als dauernde Athemnoth, oder bei starker Beschleunigung und Unregelmäßigkeit des Herzschlags als Erstickungsangst. Bewußte Herzmuskel-Gefühle dürften sehr selten sein. Ich will es vorläufig dahingestellt sein lassen, ob diese uns meist unbewußten Bewegungen bei der Musik in Betracht kommen.

Geläufiger als die Rhythmik unserer Athem- und Herzbewegungen ist unserm Bewußtsein die Rhythmik unserer gesammten Körperbewegungen beim Gehen, Laufen, Springen, Tanzen u. s. w. Hier ist die Rhythmik das Gewöhnliche, die Arythmie das Ungewöhnliche. Sieht man einen Menschen gehen, der etwa zwei große, ungleich rasche, dann einen kleinen, dann wieder einen großen Schritt macht, nun still steht, dann wieder kleine Schritte macht, und so ohne allen Rhythmus sich fortbewegt, — so denkt man unwillkürlich, der muß betrunken oder verrückt sein. Eine wie

Digitized by Google

große Freude der Menſch an ſeinen eigenen rhythmiſchen Bewegungen (ohne alle Nebenbeziehungen) hat, zeigt die reine Luſt am Tanzen und Marſchiren, zumal bei Kindern. Einen unrhythmiſchen Tanz, ein unrhythmiſches Marſchiren können wir uns gar nicht vorſtellen, und würden auch keine andere Freude daran haben als etwa am Umherraſen.

Wir haben bei der bisherigen Betrachtung wohl nur an die rhythmiſchen Bewegungen der Beine gedacht; doch braucht man nur ein bißchen genauer zu beobachten, zumal nackte Menſchen, z. B. vor dem Baden am Strand, um zu ſehen, daß die Rhythmik dieſer Bewegungen ſich faſt allen Theilen des Körpers mittheilt. Der Tanz der Griechen erſtreckte ſich, wie auch der Tanz der jetzigen Orientalen und vieler Naturvölker, am allerwenigſten auf die Beine, weit mehr auf die Arme und den Rumpf. Es iſt ein vollkommen ſachgemäßer Ausdruck, wenn man ſagt, eine Tanz- oder Marſchmuſik fahre uns durch alle Glieder, d. h. ſie veranlaßt uns, den durchs Ohr aufgenommenen Rhythmus in Bewegungen des ganzen Körpers umzuſetzen: wir werden nach dem Geſetze der Mitbewegungen zur Bewegung mit fortgeriſſen. Dies geht nicht nur von den Gehörsempfindungen aus; auch das Sehen von Tanzenden und Marſchirenden kann rhythmiſche Mit-

Digitized by Google

bewegungen bei uns auslösen. Das „psycho-physiologische Gesetz der Mitbewegungen und Mitempfindungen“ hat in der gesammten animalischen Welt eine so weite Verbreitung, ist zumal von so eminenter Bedeutung für unsere ganze sociale und ethische Cultur, daß es uns den Eindruck eines fundamentalen Naturgesetzes für die gesammte organisirte Materie macht; die Wirkung der Menschen auf einander beruht wesentlich darauf [1]).

Es würde uns zu weit ab von unserem Gegenstande führen, wenn wir näher auf die mächtigen socialen Folgen der Mitbewegungen und Mitempfindungen eingehen wollten, in welchen nach meiner Auffassung eines der stärksten Fundamente der Ethik besteht.

---

[1]) Ich brauche die Ausdrücke „Mitbewegung“ und „Mitempfindung“ immer in der Bedeutung, daß sich eine Bewegung oder eine Empfindung durch sinnliche Wahrnehmung von einem Individuum auf das andere überträgt, bezeichne also damit einen „psycho-physischen“ Vorgang. In dem „rein physiologischen“ Sprachgebrauch versteht man unter „Mitbewegung“ den Vorgang des Ueberspringens von Erregung eines Bewegungsnerven auf einen anderen Bewegungsnerven desselben Individuums, und unter „Mitempfindung“ das Ueberspringen der Erregung eines Empfindungsnerven auf einen anderen Empfindungs- oder Sinnesnerven desselben Individuums. Dieser rein physische Vorgang hat zu unserem Gegenstande nur wenig Beziehung, doch werden wir am Ende des nächsten Abschnittes auch davon kurz zu sprechen haben.

Digitized by Google

Nicht nur die gegenseitige Beobachtung der Menschen, sondern auch die Beobachtung der Thiere, mit welchen der Mensch am meisten in Berührung kommt, steigert, wenn uns auch nicht immer klar bewußt, unser Gefühl für rhythmische Bewegung, unsern Drang zur Mitbewegung; wir nehmen diese Beobachtungen, ohne es direct zu wollen, in unser Gedächtniß auf. Weitere Empfindungen und Beobachtungen knüpfen sich daran leicht an und erscheinen uns dadurch weniger fremdartig, sogar natürlich — weil uns Alles natürlich erscheint, was sich an die Vorstellungen anschließt, die wir in unser Gedächtniß bereits aufgenommen haben, die gewissermaßen den Grundstock unseres geistigen „Ichs" bilden.

Die rhythmischen Bewegungen eines Pferdes beim Gehen (Andante $^2/_4$), Traben (Allegro $^2/_4$), Galoppiren (Allegro con brio $^3/_8$ mit $^1/_{16}$ Auftact), beim Carrièrelaufen (Presto $^2/_4$) gewähren uns ein besonderes Vergnügen, nicht minder die wundervollen rhythmischen Bewegungen laufender großer edler Hunde. Komisch wirkt auf mich immer die rhythmische Mitbewegung von Kopf und Hals bei gravitätisch daherschreitenden Hühnern; bei jedem Schritt wird der ganze Körper in Bewegung versetzt. In der Vogelwelt tritt uns z. B. beim Ruf des Kuckucks, beim Schlag der Wachtel, beim

Digitized by Google

Krähen des Hahnes auch ein sehr entschiedener Rhythmus entgegen; er wirkt aber weniger musikalisch auf uns wie der Lauf des Pferdes, des Hundes, weil er sich nicht immer regelmäßig wiederholt.

Ich möchte demnach behaupten, daß den Menschen und auch sehr vielen Thieren ein fundamentales Moment der Musik, nämlich eine mehr oder weniger bewußte Fähigkeit für das Auffassen rhythmischer Bewegungen angeboren ist[1]). Daß dieselbe den Menschen in sehr verschiedenen Graden zum Bewußtsein kommt, und ob sie eventuell zu Mitbewegungen führt, hängt einerseits von der Beobachtung und Erfahrung, andererseits von der größeren oder geringeren Erregbarkeit des Nervenstromes, sowie von dem mehr oder weniger leichten Ueberspringen der Erregung von den Sinnesbahnen auf die Bewegungsbahnen ab. Diese schnellere oder langsamere Fortpflanzung der Nerven-

[1]) Der Leser wird leicht herausfühlen, daß diese Frage mit dem Problem zusammenhängt, ob uns die Anschauungen von Raum und Zeit angeboren (a priori im Sinne Kant's) sind. Ich bin der Meinung, daß die Fähigkeit, diese Anschauungen zu bilden, uns angeboren sein müsse, daß sie uns aber nur durch die Erfahrung zur Vorstellung werden, und daß wir sie nur als solche bewußt (praktisch) verwenden können.

Digitized by Google

erregung, sowie die schnellere oder langsamere Erregbarkeit der Nerven ist wiederum theils angeboren, theils durch die Sitte anerzogen. Jeder hat wohl den Unterschied zwischen lebhaften und phlegmatischen Naturen aus eigener Erfahrung kennen gelernt. Die meisten europäischen Culturvölker, zumal die romanischen, südgermanischen und südslawischen Völkerstämme sind im Ganzen mehr von raschem, lebhafterem Naturell und lieben dies auch an anderen Menschen, während die Nordländer, sowie auch die Orientalen ein ruhigeres Temperament haben und diesem auch bei anderen Menschen den Vorzug geben. Natürlich gibt es immer individuelle Ausnahmen. Die Religionen und Sitten großer Völkerstämme erhoben sogar den möglichsten Indifferentismus, nicht nur die Unterdrückung jeder individuellen Regung, sondern auch die möglichste Unabhängigkeit von allen Reizen zum höchsten Ideal menschlicher Vollkommenheit. Aehnliche Principien durchströmen auch die Erziehung bei der englischen Nation. Als freies Individuum, unabhängig von allen äußeren Einflüssen, wie ein Fels im tosenden Meer stehen, gilt als höchste Vollkommenheit. Wer sich von dem, was um ihn vorgeht, irgendwie erregt oder mitbewegt fühlt, wird lächerlich: so will es die Sitte. Es liegt ein orientalischer

Digitized by Google

Zug darin, der die Neugierde und das Vergnügen am Wechsel der äußeren Erscheinung freilich nicht ganz ausschließt; nur darf dadurch keine Aeußerung der Empfindung hervorgerufen werden. Wir unterschätzen die mächtige Bedeutung solcher angeborenen oder anerzogenen Charaktereigenschaften für das praktische Leben keinesfalls; doch für die Freude an der Musik ist solchen Menschen eines der wichtigsten Momente entzogen. Wer wenig angeborene Freude an Mitempfindungen und Mitbewegungen hat, und bei wem die Aeußerung einer solchen Freude durch Erziehung nach und nach auch noch abgetödtet wird, der muß unmusikalisch werden.

Es ist eine ziemlich allgemein verbreitete Annahme, daß jedem Menschen das Gefühl für Rhythmus angeboren ist. Ich halte diese Annahme nicht für richtig, weil ich mich aus meiner Militärdienstzeit erinnere, daß es Menschen gibt, welchen das rhythmische Marschiren ebenso wenig beizubringen ist wie etwa das richtige Singen. Ich habe dann vor Kurzem genaue Erkundigungen über diesen Punkt eingezogen, so daß ich in der Lage bin, folgendes Authentische von Unterofficieren und höheren Officieren über das Erlernen des rhythmischen Marschirens mitzutheilen:

1. Von einem Divisions-Commandanten: Es gibt Recruten, welche nie lernen, rhythmisch zu marschiren;

Digitized by Google

diese können nur als Handwerker, Wärter ꝛc. verwandt werden, oder werden zur Cavallerie transferirt. Es gibt sehr Ungeschickte, welche erst in 8—10 Wochen, Ungeschickte, welche erst in 4—6 Wochen marschiren lernen, aber in der Truppe immer als schlecht marschirend kenntlich sind und dieselbe verunstalten. Es sind ungefähr 20—30 Procent, zumal unter den Soldaten aus den Gebirgsländern. Rumänen und Bosnier meinen oft gut zu marschiren, und marschiren doch tactlos.

2. Von einem deutsch-böhmischen Regiment: Es gibt Soldaten, welche nie den Tact erlernen; solche müssen bei jeder Parade zurückbleiben. Ungeschickte brauchen 3—5 Wochen, um marschiren zu lernen. Wer nach sechs Wochen Uebung nicht im Tact marschiren kann, erlernt es nicht mehr. Die Zahl der Ungeschickten beträgt etwa 2 Procent. — Es gibt intelligente Soldaten, welche glauben, gut zu marschiren; sie berühren aber immer zu früh den Boden. Es gibt sogar Unterofficiere, welche nicht an der Spitze marschiren können, weil sie den Tact nicht einhalten. Die Gebirgsbewohner marschiren im Allgemeinen tactfest, aber immer mit gebogenen Knien, daher nie elegant.

3. Von einem ungarischen Regiment: Es gibt Soldaten, die das Marschiren schwer lernen; Temperament und Beschäftigung spielen dabei eine Rolle. Die Ungeschicktesten erlangen nie Sicherheit. Die Ungeschickten werden bei sehr viel Abrichtung und gesondertem Unterricht in vier Wochen schon etwas Sicherheit erlangt haben und nach acht Wochen (Schluß der ersten Abrichtungsperiode) den gestellten Anforderungen entsprechen. Die Zahl der Ungeschickten dürfte etwa 0,1—0,4 Procent betragen. Es gibt Recruten, die gut zu marschiren glauben, aber aus Mangel an Tactsinn immer zu früh oder zu spät die Erde berühren. Der Flachländler geht dem Gebirgsländler in dem Erlernen des Marschirens weit voran.

4. Von einem slovenischen Regiment: Es gibt Leute, die nach 1½ Wochen vollkommen marschiren. Andere

Digitized by Google

lernen es in sechs Wochen kaum und machen immer Fehler. Zahl der Ungeschickten etwa 33 Procent. — Manche glauben gut zu marschiren und sind verwundert, wenn man sie tadelt.

5. Von der Sanitätstruppe (national gemischtes Material): Die Abrichtung dauert sechs Wochen. Die Besten sind nach zwei, die Schlechtesten nach 8—10 Wochen fertig. Wer nach dieser Zeit noch nicht marschiren kann, wird womöglich entlassen. Die Niederösterreicher (Flachländler) sind am geschicktesten, wenn auch die Wiener früher gut marschiren zu können glauben, als sie es wirklich thun. Am schlimmsten sind die Polen und Slovaken; unter ihnen sind mindestens 33 Procent Ungeschickte.

6. Von einem polnischen Regiment: Es gibt nicht nur Recruten, sondern auch Leute, die schon 10—12 Jahre dienen, und sich doch nie klar über das rhythmische Marschiren werden. Die Allerungeschicktesten lernen es aber gar nie. Es gibt Leute, die in Reih und Glied ganz leidlich marschiren, so lange sie auf die Füße Anderer sehen können und vom Auge aus die Bewegungen mitmachen, die aber einzeln keinen Tact halten können. Am schwersten unter den Polen lernen es die Bewohner gebirgiger Gegenden (Huzulen).

Der erste Bericht über das Marschiren gibt merkwürdig richtig die Summe der folgenden Einzelbeobachtungen. Man wird nach diesen wohl kaum die Behauptung aufrecht halten können, daß rhythmisches Gefühl allen Menschen eigen ist; es gibt Menschen, denen das rhythmische Gefühl nicht angeboren und auch nicht beizubringen ist. Sie müssen absolut unmusikalisch sein, denn die Fähigkeit, die rhythmische Gliederung der Töne zu einer Melodie aufzufassen, ist die erste Bedingung zum

Digitized by Google

Erfassen von Musik. Die interessanten Einzelheiten sich aus den Berichten hervorzuholen, überlasse ich dem Leser. Auf die aus dem Gedächtniß entnommenen Zahlen der absolut und relativ Ungeschickten möchte ich nicht zu viel Werth legen.

Die allgemeinere Verbreitung, das Volksthümliche, sowie auch die Langlebigkeit gewisser Musik, beruht weit mehr auf dem Rhythmischen als dem Melodischen der betreffenden Musikstücke. Alle zu Volksliedern gewordenen und werdenden Melodien sind von einfachem, für die Mehrzahl der Menschen leicht faßbarem Rhythmus. Früher waren es meist Tanzlieder, Wanderlieder, die zu Volksliedern wurden. Das in Ruhe zu singende Stimmungslied fängt als Liebeslied freilich schon bei den Griechen an und wurde im Mittelalter von den Troubadours besonders cultivirt, freilich auch wieder vorwiegend als Tanzlied (Ballade). Es hat aber in unserem Jahrhundert mehr Boden in der Stadtbevölkerung, als sentimentaler Gassenhauer; ob es im Niederland noch blüht, darüber habe ich keine Erfahrung; im Gebirge wird es durch das Jodeln ersetzt; die Liebeslieder sind da vorwiegend Gesellschafts- und Tanzlieder. Der Rhythmus einer Melodie muß nicht nur kurz und einfach sein, sondern sich auch in gleicher Weise oft wiederholen, wenn sie

Digitized by Google

zum Volkslied werden soll. Die bei unseren Gebirgsbewohnern noch immer neu entstehenden, meist improvisirten „Vierzeiligen" sind die letzten Reste der früher so sehr verbreiteten Tanzlieder. Die Körper- wie die Gedankenbewegungen waren im Mittelalter, wie mir nach allen historischen Ueberlieferungen scheint, selbst beim Ausdruck des Vergnügens weit langsamer als jetzt. Die Menuetten, Sarabanden und Gavotten, welche zum Tanz, auch wohl von den Tanzenden selbst gesungen wurden, machen uns jetzt einen fremdartigen, ernsten, oft melancholischen Eindruck, gleich geistlichen Liedern. Etwas davon steckt noch in den Tänzen unserer Gebirgsbevölkerung; dieselben sind vorwiegend langsam, gravitätisch. Die Tanzenden legen ihre Hände einander auf die Schultern oder an den Leib und bleiben stets in einer gewissen Entfernung von einander. Daneben haben sich auch Tänze mit schnellerer Bewegung („Schleunige") eingebürgert, wobei mehr gehüpft als geschleift wird. Dazu wird rhythmisch theils von den Tanzenden, theils von den Zuschauern in die Hände geklatscht, oder mit den Füßen gestampft, auf die Kniee, die Waden, die „Schuhblatteln" (Schuhsohlen) geschlagen. Die Melodie spielt dabei gar keine Rolle; nur die Tonhöhe, in welcher die zuweilen begleitende möglichst schrill

Digitized by Google

erklingende Clarinette, gleichsam mitjuchzend und mittanzend, ihre Theilnahme äußert, steigert die gesammte Lustigkeit, bei welcher über allem Schreien, Klatschen und Klappern von der Melodie nichts mehr gehört wird. Der Gesammteindruck bleibt derselbe, wie ich ihn bei der Tarantella in Capri hatte: Rhythmus allein kann schon als Musik erscheinen [1]).

---

[1]) Es ist sehr interessant, dem Zusammenhange unserer Gebirgstänze und Tanzlieder mit denjenigen des Mittelalters nachzuspüren, die ihrerseits wiederum einen unverkennbaren Zusammenhang mit griechischer Musik, Tanzmimik und Recitation haben. Man unterschied: Umgänge und getretene Tänze (langsam feierlich), dann Ringeltänze (bei den Griechen um den Altar herum, später um ein Grab, ein verlobtes Paar, eine Chorgruppe); zu diesen Arten von Tänzen trat auch das Wort (als gesprochene oder gesungene Poesie) hinzu; endlich Springtänze (Satirtänze, Hopser, Schleunige) mit instrumentaler Begleitung (bei den Griechen Flöte, unserem Clarinett entsprechend, Hirten- oder Satirflöte, gleich unserer Papagenoflöte). Die sogenannten „deutschen Tänze" in den Tanz- und Zunftstuben der Städte bestanden zuerst in einem langsamen, getretenen „Vortanz" (4/4), dann in einem lebhaften „Nachtanz" (Springtanz in 3/4); ähnlich wurde auch die „Allemande" als Hoftanz behandelt. Der später als deutscher Landtanz oder Volkstanz bezeichnete „Ländler" (aus welchem der städtische „Walzer" hervorging), war ein Schleifer (in 3/4 Tact), wie er jetzt noch auf dem Lande mit den ernstesten Mienen getanzt wird. Gesellt sich ihm das Wort hinzu, das „Schnadern" (Schnattern), dann wird er zum „Schnadahüpferl", zum munteren Tanz, mit vielem Juchzen und Springen der Männer verbunden (Hopser),

Digitized by Google

Auch für die Langlebigkeit der Compo-
sition ist die Rhythmik weitaus entscheidender als
die Melodik, weil erstere das Elementare, un-
mittelbar mit gewissen Eigenschaften unseres
Körpers Verbundene ist, während letztere immer
von Convention, d. h. von Gewohnheit, Mode,
Zeitverhältnissen abhängt, wie später näher er-
örtert werden soll. Wer hierüber im Zweifel ist,
schlage einen Band Händel, Marcello,
Bach, Scarlatti auf. Die scharf ausgeprägte
Energie und die colossal reiche Erfindung der
Rhythmen ist es vorwiegend, welche diese Meister,
deren Melodik uns theilweise schon etwas fremd
geworden, und deren Harmonik uns bei oberfläch-
lichem Hören monoton, zuweilen sogar häßlich,
bizarr erscheint, so lange am Leben erhält, und
durch welche sie uns noch immer lebhaft zu
interessiren vermögen. Neben ihnen und nach
ihnen lebten viele große Meister, welche den
Genannten nahe kamen. Doch viel Neues und
zumal Gewaltigeres konnten sie in der Rhythmik
kaum erfinden. Es ist damit, wie mit der
Zeichnung in der Malerei und der Raumgestaltung

doch nur der Männer — während die Frauen, entweder in der Mitte eine Gruppe oder durch Anfassen einen „Ringel" bilden und höchstens lächeln, nie aber mitlachen oder mithopsen dürfen.

Digitized by Google

in der Architektur; beide scheinen seit den großen Meistern der Renaissance fast erschöpft. So sehr auch bei den Volksliedern, welche sich lange erhalten, Text und Melodie mit in Frage kommen — ohne einen sehr deutlich decidirten Rhythmus lebt kein Volkslied besonders lange (Tanzlied). — R. Wagner verdankt seine musikalischen Erfolge, seine wenn auch nicht sehr weit reichende musikalische Popularität, zum größten Theil seiner hohen Begabung für die Erfindung rhythmisch schön gestalteter Motive. Daß Meyerbeer's vier große Opern sich immer noch auf dem Repertoir halten, liegt meines Erachtens nach hauptsächlich in der großen (gewiß sehr bewußten) Sorgfalt, welche er der rhythmischen Gestaltung seiner Musik widmete. Die rhythmisch allzu gleichartigen Melodien der eine Zeit lang so populären Italiener (Bellini, Donizetti ꝛc.) sind rasch veraltet, nur die an Rhythmik interessanteste Oper Rossini's „Der Barbier von Sevilla" hat sich noch ihre ursprüngliche Frische bewahrt.

Sobald uns früher oder später die Empfindung für Rhythmus zu einer angenehmen Wahrnehmung oder Vorstellung geworden ist, Mitbewegungen und Mitempfindungen der verschiedensten Art angeregt hat, und sobald diese angenehme Wahrnehmung dem Gedächtniß ein-

Digitized by Google

verleibt ist, beginnen wir diese inneren Vorstellungen zu combiniren, mit ihnen zu „spielen“; dies Spiel unserer Phantasie wird uns nach und nach immer interessanter, es wird zum „Lustgefühl“, zum Vergnügen, es wird damit ein „ästhetisches“ Moment unseres Lebens.

Ich will gleich ein für allemal bemerken, daß ich das Wort „Spielen“ hier nicht im Sinne von „Spielerei oder Tändelei“ fasse, sondern damit das Hin- und Herwogen und Sichverbinden (Associiren) aller in unserem Gedächtniß angehäuften Empfindungen, Vorstellungen, Gedanken unter einander bezeichne. Ich finde eben kein passenderes Wort dafür; eigentlich müßte man sagen: es spielt in uns, oder auf gut Wienerisch, „es spielt sich in uns“; doch ist uns die Ausschaltung des „Ich“ dabei nicht geläufig; die meisten Menschen halten noch etwas auf ihr wollendes und handelndes „Ich“. — Lassen wir es also bei dem „Spielen“ als einem theils unbewußten, theils bewußten activen Vorgange in uns. Philosophen und Dichter spielen mit Sprachvorstellungen (Wortgedanken), der Mathematiker spielt mit Zahlen oder geometrischen Formen, der Maler mit Gesichtsvorstellungen (Formen und Farben), der Tonkünstler mit rhythmisch gegliederten Tonvorstellungen, der Koch mit Geruchs-

Digitized by Google

und Geschmacksvorstellungen u. s. w. — Alles ist Spiel mit den aus unseren Sinnesempfindungen hervorgegangenen Wahrnehmungen und Vorstellungen. Warum nun ein Individuum vorwiegend mit diesen, ein anderes mit jenen Vorstellungen spielt, und warum bei dem Einen diese, bei einem Anderen jene Vorstellungen im Gedächtniß haften bleiben, hängt in erster Linie von seiner körperlichen Organisation ab; und da er doch immer ein von seinen Eltern abgelöstes Stück Materie ist, von seinen angeerbten Charaktereigenschaften. In jedem Menschen fixiren sich vorwiegend diejenigen Sinneswahrnehmungen, erst unbewußte, dann bewußte, für welche die größte Aufnahmsluft und -Fähigkeit angeboren ist. Zu welchen Resultaten und Handlungen das Vorstellungsspiel des wachsenden Menschen führt, ist freilich vorwiegend durch seine Anlagen und seinen Charakter, dann aber besonders durch den Kreis von Menschen bedingt, in welchen er zu einer bestimmten Zeit hineingeboren und in welchem er erzogen wurde. Dadurch wird ihm ein Stempel aufgedrückt, durch welchen er kenntlich ist, solange wir noch Spuren seines Denkens und Handelns in uns überkommenen Werken haben. An den bedeutendsten derselben bewundern wir die Schärfe und Klarheit der Prägung dieses Stempels. Ihre

Digitized by Google

Schöpfer werden in der Geschichte zu hervorragenden Typen ihrer Zeit, zu Heroen, durch welche uns wiederum das Verständniß für jene Zeit erschlossen wird.

Daß Jemand eine besondere Freude an dem Spiel seiner rhythmischen Vorstellungen findet, und diese in sich möglichst ausbildet, ist gewiß eine angeborene Anlage, die man schon als eine „musikalische" bezeichnen kann. Von den einfachen zwei- und dreitheiligen Rhythmen kommt man zu Untertheilungen, zur Doublirung und Triplirung, dann zum Abwechseln der einzelnen Rhythmen, zur Verkürzung und Verlängerung, zum Aufbau mehrerer über und unter einander gelegten Gruppen von Rhythmen, zu einem regelmäßig angeordneten, rhythmisch gegliederten größeren Ganzen. Dem in gleichzeitiger Wahrnehmung verschiedener tönender Rhythmen Ungeübten wird ein complicirter Bau der Art keine Freude machen, weil er ihn nicht übersieht, respective ihn nicht aus einander und doch zusammenhört), während der Geübte, den alle einfacheren Formen nicht mehr interessiren und erfreuen, Vergnügen an jeder ihm neuen,

---

[1]) Den Ausdruck „überhören" gleich „überblicken" dürfen wir leider nicht gebrauchen, da er durch den Sprachgebrauch eine ganz andere Bedeutung erhalten hat.

Digitized by Google

complicirten Form findet, wie an einem Räthsel, dessen Lösung ihn ganz abgesehen von dem Werthe seines Inhalts, eben nur durch die Lösungsarbeit aufs Intensivste beschäftigt.

Hierzu sind nun drei theils angeborene, theils anerzogene Eigenschaften des Geistes und Charakters besonders nothwendig, auf deren Bedeutung für unsere geistige Ausbildung überhaupt wir noch oft zurückkommen werden.

1. Gedächtniß (hier also für die rhythmischen Formen). Wer dies nicht hat, oder nicht zu erwerben im Stande ist, wer in der fortlaufenden Bewegung eines Tonstückes die da und dort auftretenden und sich wiederholenden einzelnen rhythmischen Gliederungen nicht wieder zu erkennen vermag, beim Ende des musikalischen Satzes den Anfang schon vergessen hat, kann nie eine Freude an complicirteren rhythmischen Combinationen haben.

2. Freude am Wechsel der Vorstellungen. Diese ist dem Menschen ganz besonders eigenthümlich; sie kommt in der Schöpfungswelt sonst nur bei hochentwickelten, dem Menschen nahe stehenden, und mit ihm verkehrenden Thieren vor, und fehlt nur bei äußerst trägen, indolenten Menschen.

3. Freude an der Vermehrung der

Digitized by Google

Vorstellungen und des Gedächtnißinhaltes, Freude an der Ueberwindung von Schwierigkeiten.

Neugierde hängt mit den beiden letzten Charaktereigenschaften innig zusammen; sie ist angeboren, kann durch Erziehung zu Wißbegierde und Ehrgeiz entwickelt werden, und bildet eins der mächtigsten Mittel für die Culturentwicklung. Ein Mensch, der absolut keine Neugierde, keine Wißbegierde, keine Freude an der Vermehrung seiner Kenntnisse und seiner Leistungen hat — mögen ihm dieselben an und für sich, oder ihrer praktischen Verwerthung wegen besitzenswerth erscheinen — ist überhaupt nicht bildungsfähig, oder hört auf, es zu sein, wenn ihm die erwähnten Eigenschaften verloren gehen.

Welche große Bedeutung Neuheit und Wechsel des Rhythmus für uns moderne musikalische Menschen im Lauf der Zeiten bekommen hat, davon überzeugt man sich am besten bei längeren Tonstücken und bei rascher Aufeinanderfolge von Tonstücken, wie sie in der Kammermusik üblich ist, noch mehr bei der Oper. Erscheint uns solche Musik langweilig, und versuchen wir, uns die Ursache einer solchen Langenweile klar zu machen, so werden wir sehr oft finden, daß es eine uns schon allzu bekannte und nicht genug wechselnde

Digitized by Google

Rhythmik ist, die es zu keinem rechten Interesse an dem neuen Stück kommen läßt. Ein Uebermaß im Wechsel der Rhythmen, ein Uebermaß in dem gleichzeitigen Auftreten verschiedener Rhythmen beunruhigt uns wiederum und läßt uns nicht zu rechter Freude kommen. Wir pflegen dann zu sagen: „Ich verstehe diese Musik nicht.“ Wir geben es dann auf, zuzuhören; der stete Wechsel wirkt wie Monotonie auf uns[1]). Die Grenzen zwischen dem angenehmen Maß und dem unangenehmen Uebermaß des Wechsels sind in jeder Zeitepoche und innerhalb dieser in jedem Individuum verschiedene. Sie sind abhängig von dem, was wir in unserer Jugend als Fertiges aufgenommen, und was wir durch weiteres Interesse und Uebung erworben haben. Interessirt uns ein complicirtes Musikstück aus irgend einem Grunde, ohne daß wir es gleich in dem oben genannten Sinne „verstehen“, und treibt es uns dann, es genauer zu studiren, die Rhythmen zu zergliedern, ihren Zusammenhang zu erfassen, so gewinnen wir oft noch große Freude an einer Musik, die wir Anfangs nicht „verstanden“. Zuweilen finden

---

[1]) „Bunt aneinander Gereihtes ergötzt zwar, doch es ermüdet.“ Platen.

Digitized by Google

wir das Verständniß nicht selbst, sondern es muß uns von Anderen erschlossen werden.

Wer über die elementare Bedeutung der Rhythmen und der Tacteintheilung für das, was wir heutzutage „Musik" nennen, noch im Unklaren sein sollte, möge sich vergegenwärtigen, daß das reizvolle Zusammenwirken mehrerer Stimmen oder mehrerer Instrumente mit einander ohne Rhythmus und Tacteintheilung überhaupt undenkbar ist.

Weit mehr Interesse als der Untersuchung über die eigentlichen Quellen des Rhythmus in der Organisation des menschlichen Körpers hat man der Wirkung zugewandt, welche verschiedene Rhythmen auf die Hervorrufung gewisser Empfindungen und Vorstellungen ausüben. Dieser Vorgang erfolgt in verschiedener Weise. Es kann ein gehörter Rhythmus oder eine gesehene rhythmische Bewegung uns direct zu Mitbewegungen anregen: wir fangen z. B. an, bei dem Hören von Musik mit der Hand den Tact zu schlagen, oder wir fühlen uns veranlaßt, eine rhythmische Bewegung, die Andere machen, mitzumachen. Die gleichen Erregungsquellen können aber auch durch Association Vorstellungen wachrufen, welche früher einmal durch oder mit dem wahrgenommenen Rhythmus in uns deponirt wurden, z. B. die

Digitized by Google

Erinnerung an einen fröhlichen Tanz oder ein Begräbniß bei dem Hören einer Tanz- oder Begräbnißmusik. Ja, es können diese Erinnerungsbilder durch weitere Association uns sogar Vorstellungen von bestimmten Personen ins Gedächtniß rufen, die wir bei dem Tanz oder bei dem Begräbniß sahen; oder wir sehen mit einmal eine bestimmte Landschaft oder einen Raum, ein Zimmer, eine Kirche mit allem Detail vor unserem Geist erscheinen, und werden von den gleichen Empfindungen ergriffen, welche uns erfüllten, als wir ähnliche Musik mit gleichem Rhythmus zuerst wahrnahmen u. s. w.

Der Rhythmus kann aber auch einen fördernden oder hemmenden Einfluß auf den psychischen Bewegungszustand (Stimmung) ausüben, in welchem wir uns momentan befinden.

Ein munterer sich leicht bewegender Rhythmus kann uns, wenn wir heiter gestimmt sind, sehr willkommen sein, indem er unsere Heiterkeit steigert, vielleicht bis zur Ausgelassenheit. Ein langsam dahinströmender Rhythmus kann uns in solcher Stimmung vielleicht unmittelbar unsympathisch berühren, kann uns aber auch aus einem Zustande höchster Aufregung allmälig herausführen, uns sänftigen und ruhig zufrieden stimmen. Hier dürfen wir wohl die Frage nicht umgehen,

Digitized by Google

ob die rhythmische Bewegung als solche etwas auszudrücken (mitzutheilen) vermag, da dies wesentlich mit der Frage zusammenhängt, ob die Musik (ohne Worte) etwas auszudrücken im Stande ist. Dies ist zweifellos bis zu einem Grade möglich. Ueber die Bedeutung und hohe Entwicklungsfähigkeit der Körperbewegungen zu einer Gebärdensprache bei Thier und Mensch überhaupt brauche ich ja keine Worte zu verlieren. Es handelt sich hier nur darum, ob speciell durch Art und Folge, durch Schnelligkeit oder Langsamkeit rhythmischer Bewegungen seelische Bewegungen gewissermaßen nachgeahmt, also ausgedrückt werden können. Auch daran ist keinen Moment zu zweifeln. Ein gravitätischer Gang, ein behagliches Dahinschlendern, ein Laufen, ein Springen, ein rhythmisches Klatschen mit den Händen und ähnliche rhythmische Bewegungen können sehr wohl absichtslos als Mitbewegungen von langsamen, schnellen ꝛc. psychischen Bewegungen und in diesem Sinne als Ausdruck derselben auftreten, vielleicht sogar den seelischen Vorgang wider Absicht des sich Bewegenden verrathen; ja, wenn dies in einer bestimmten uns bekannten Situation des Beobachteten vorkommt, uns selbst über den Ausgang eines Ereignisses in Kenntniß setzen. Noch viel ausgedehnter kann eine rhyth-

Digitized by Google

miſche Gebärdenſprache verwendet werden, wenn die Bedeutung der verſchiedenen rhythmiſchen Gebärden vorher durch Convention feſtgeſetzt wird. Dadurch kann eine ſolche rhythmiſche Gebärdenſprache gewiß einen hohen Grad der Ausdrucksfähigkeit erreichen. — Ohne eine ſolche Convention wird ſie ſtets ein beſchränktes Ausdrucksmittel für den Menſchen bleiben.

Wir ſind mit dieſen Betrachtungen ſchon aus dem Gebiet des Phyſiologiſchen herausgetreten, in welchem wir nur einige wenige, wenn auch wichtige Beziehungen zum Rhythmus vorfanden.

Dadurch, daß das aufmerkſame Verfolgen von rhythmiſchen Gehörs- und Geſichtswahrnehmungen und die rhythmiſche Bewegung des eigenen Körpers den meiſten Menſchen mehr oder weniger Vergnügen bereitet, wird der Rhythmus zu einem wichtigen äſthetiſchen, zumal muſikaliſchen Element. Wir können ihn mit drei Sinnen zugleich wahrnehmen: wir können ihn hören, ſehen und in unſeren Muskeln fühlen. Erfolgt die Einwirkung von allen drei Sinnen her zugleich, ſo iſt der größte Theil unſeres Nervenſyſtems davon in Anſpruch genommen; daher die mächtige Wirkung auf unſeren ganzen Organismus[1]).

[1]) Auch dieſe Beziehung des Rhythmus zu mehreren

Digitized by Google

Es erübrigt noch, von dem sogenannten ruhenden Rhythmus zu sprechen. Als solcher erscheint uns die Symmetrie, diese Gliederung des Raumes, wie der bewegte Rhythmus Gliederung der Zeit ist. Die Vorstellung der „Symmetrie" hängt wesentlich mit der Empfindung und Vorstellung von „Gleichgewicht" zusammen. Wir besitzen (auch viele Thiere) ein durch die interessanten Arbeiten von Goltz und Breuer uns näher bekannt gewordenes „Gleichgewichtsorgan" in den halbcirkelförmigen Canälen des inneren Ohres; sie sind der Sitz des specifischen Gleichgewichtsgefühls, durch welches wir stets in Kenntniß über die Gleichgewichtslage unseres Körpers, zumal unseres Kopfes erhalten werden. Wir sind uns aber des Besitzes dieses eigenthümlichen Sinnes so wenig bewußt, daß es mindestens sehr zweifelhaft ist, ob wir denselben praktisch für andere Wahrnehmungen, z. B. des Gesichts- und Gehörssinnes wirklich verwerthen. Sollte dies der Fall sein, so würde es ganz unbewußt geschehen. Zum Theil beruht die Vorstellung der Symmetrie und des Gleichgewichts auf instinctiver Anlage. Ein Storch wird sein

---

Sinnen zugleich ist schon von Aristides angeführt (Westphal, Griechische Rhythmik, S. 47).

Digitized by Google

breites Nest auf einem Strohdach oder einem hohen Baum immer so bauen, daß es von unten her nach allen Seiten genügende Unterstützung hat, um zu verhindern, daß die Störchin eventuell mit ihrer unruhigen jungen Familie Gefahr läuft, sammt dem Neste herunterzustürzen. Dasselbe gilt von dem Bau vieler Vogelnester, deren symmetrische Abrundung oder Röhrenbildung immer aufs Neue unsere Bewunderung erweckt. Auch ein Theil der Biberbehausungen ist von regelmäßiger, außen gewölbartiger, bienenkorbähnlicher Construction. Und was sollen wir erst von den Nestern der Wespen- und Bienencolonien und gar von manchen Spinngeweben sagen, welche an Regelmäßigkeit den künstlerischen Schöpfungen der geschicktesten Weber Concurrenz machen. Der Mensch besitzt einen solchen Instinct nicht; er kommt durch Gesichtsbeobachtung und durch Erfahrung zu den Vorstellungen von Symmetrie und zur Vorahnung statischer Gesetze. In Berg- und Hügelformen bietet sich wenig in dieser Beziehung für ihn Brauchbares. Die Bergformen sind meist unregelmäßig. Mehr Symmetrie bieten die Formen des Pflanzenreiches, insbesondere Tannen und andere Coniferen; auch große Buchen zeigen häufig einen symmetrischen Bau: einen geraden Stamm in der Mitte, von welchem sich

Digitized by Google

nach allen Richtungen hin gleich lange Aeste ausbreiten. Der Bau der Thiere, welche theils als Objecte der Jagd, theils als gezähmte, als Hausthiere die Aufmerksamkeit des Menschen fesseln, prägt sich ihm vor Allem ein und führt ihn unter Anderem auch zu dem Begriff von symmetrischem Bau. Wie der Vierfüßler, sei es von der Seite, sei es von vorn gesehen, dasteht, wie er sich langsam oder schnell rhythmisch bewegt, immer im Gleichgewicht bleibend; — die gleiche Länge der Beine, im Gesicht die beiden gleichstehenden Augen, die beiden gleichstehenden Ohren am Kopf; — dann die Beobachtung der anderen Menschen, die gleichlangen Arme, die gleichen Hände — dann das Fallen bei gewissen Stellungen u. s. w.: das Alles muß im Urmenschen, und zum Theil auch bei höher entwickelten Thieren die Vorstellung des Gleichgewichts und der Symmetrie zur Entwicklung bringen. Dann gar, wenn der Mensch anfängt, sich Behausungen zu bauen, zuerst auf Bäumen, dann in die Erde, endlich auf dem Boden oder ins Wasser hinein (Pfahlbauten). Es muß sich die Erfahrung herausbilden, daß zwei schräg an einander gelegte Baumstämme stehen bleiben, ohne umzufallen, ferner, daß zwei Balken mit unten fußartig anhaftenden Stücken, oder in die Erde getrieben, gleich zwei Beinen eines von vorne ge-

Digitized by Google

ſehenen Thieres ſtehen bleiben, und daß ihr Stand ein noch ſicherer wird, wenn ein Querbalken darüber fixirt iſt. So kommt der Menſch durch Probiren und Erfahrung zur Empfindung von ſtatiſchen Geſetzen. Die ſymmetriſch runden Formen werden ihm durch den Anblick des Mondes, dann des menſchlichen Schädels geläufig. So denke ich mir, iſt der Begriff des Symmetriſchen, des ruhenden Rhythmus, im Menſchen entſtanden. Wie ſich derſelbe bei der Ausbildung der Künſte verfeinert, davon mehr im letzten Satz dieſer Suite. Wir werden dort auch weiter darauf kommen, welche Bedeutung die, wenn auch relativ freie ſymmetriſche Ordnung für die muſikaliſchen Kunſtformen hat.

Digitized by Google

Zweites Capitel.

Ueber die Beziehungen von Tonhöhe, Tonklang und Tonstärke zu unserem Organismus.

Die peripherischen und centralen Endorgane unserer Nerven bestimmen die Modalität unserer Sinnesempfindungen. Subjective Sinneswahrnehmungen, Sinneserregungen durch Vorstellungen. Hallucinationen.

Der Hörapparat des Menschen. Das Corti'sche Organ. Seine möglichen individuellen Verschiedenheiten. Mögliche Verkümmerung durch Krankheitsprocesse. Seine Beziehungen zu anderen individuellen Eigenschaften des Nervensystems. Hypothesen über die Art seiner physiologischen Wirkung. Obertöne. Klangfarbe. Tonstärke. Dämpfungsvorrichtungen.

Ueberspringen von Tonempfindungen auf andere Nerven. Beziehungen zwischen Gehörs- und Vibrationsempfindungen. Rein physiologische Mitempfindungen. Reflectorisch hervorgerufene Bewegungen. Tonwirkungen auf Hunde.

Alle Sinneserregungen werden durch eigenartig geformte, kleinste, nervöse, periphere Endorgane je in einer besonderen Weise aufgenommen,

Digitized by Google

dem Gehirn durch verschiedene Nerven zugeleitet und im Gehirn durch besondere Gruppen von Zellen (Ganglienzellen) als von einander verschieden empfunden und unterschieden: centrale Endorgane. — Die Druck- und Temperaturempfindungen werden als solche durch die Tastkörperchen und vielleicht noch durch andere Nervenendigungen in allen Theilen des Körpers — die Geschmacks- und Geruchsempfindungen durch wiederum eigenartig geformte Gebilde in der Zungen- und Nasenschleimhaut — die Licht- und Farbenempfindungen durch die Stäbchen und Zapfen der Netzhaut des Auges zum Gehirn geleitet. So werden dem Gehirn die Schwingungen der Luft, wie sie immer entstanden sein mögen, durch einen besonderen nervösen Endapparat, welcher tief im schneckenartig geformten Theil des Labyrinthes (so nennt man den innersten Theil des Gehörorgans) verborgen und geschützt liegt, in specifischer Form zugeleitet und je nach ihrer physikalischen Beschaffenheit als Geräusche oder als Töne von anderen Empfindungen unterschieden, bewußt wahrgenommen.

Alle diese Endorgane der Sinnesnerven (periphere und centrale) können aber auch durch stärkeren oder schwächeren Druck erregt werden; ein solcher Druck kann z. B. durch eine stärkere Füllung der feinsten Blutröhrchen ausgeübt werden.

Digitized by Google

Ferner können die Endorgane erregt werden durch Beimischungen mancher Gifte zum Blut; z. B. kann Ohrensausen durch Chinin, allerlei beunruhigende Thier- und Menschenerscheinungen können durch Chloroform, Alkohol und Anderes, Jucken und Brennen in der Haut durch Genuß gewisser Speisen hervorgerufen werden. Auf diese Weise entstehen die sogenannten subjectiven Sinneswahrnehmungen; es sind Resultate wirklich vorhandener Erregungen der nervösen Endorgane, welche wir nach außen verlegen, weil wir gewöhnt sind, dergleichen Erregungen vornehmlich von außen her zu empfangen: Sinneshallucinationen. Die ins Gedächtniß aufgenommenen und dort aufgespeicherten Sinneswahrnehmungen treiben aber auch ohne objective, von außen oder innen kommende Erregungen der nervösen Endorgane ihr Spiel in uns. Es entstehen dann ohne physikalisch nachweisbare Ursache Sinnesvorstellungen, die eine solche Lebhaftigkeit erreichen können, daß wir wirklich zu sehen, zu hören, zu riechen, zu schmecken, zu fühlen glauben. Diese Phantasmen können solchen Eindruck auf uns machen, daß sie uns mächtig ergreifen, uns weinen, lachen, springen, tanzen machen, unser ganzes Nervensystem, Körper und Seele fast ebenso, ja manchmal noch heftiger ergreifen und erschüttern

Digitized by Google

als Vorstellungen, welche durch objective Wahrnehmungen erzeugt wurden.

Die Ausdrücke „empfinden", „wahrnehmen", dann „Vorstellung", „Phantasma", „Hallucination" werden von verschiedenen Schriftstellern so verschieden gebraucht, daß es mir zweckmäßig erscheint, dem Leser zu sagen, wie ich sie verwende. Ein Sinneseindruck kann empfunden werden, ohne daß er zum Bewußtsein kommt. Wenn man einen enthaupteten Frosch an einem Bein mit einer Pinzette kneipt, so zuckt das Bein (reflectorische Bewegung); wir nehmen deshalb an, daß der Froschrumpf „empfindet", sprechen ihm aber das Bewußtsein ab, da er kein Gehirn hat, welches man als Sitz des Bewußtseins annimmt. „Wahrnehmen" nennen wir eine „bewußte Empfindung", ein Ich „nimmt" die Empfindung als „wahr" an. Das „Wahrnehmen" ist zugleich mit einer Vorstellung verbunden, ist ein „psychischer" (seelischer) Vorgang; wir „stellen" das wahrgenommene Bild „vor uns", außer uns. (Die Seele ein Spiegel der Welt. Leibniz.) Diese Vorstellungen werden in unserer Seele fixirt, verbleiben in unserem Gedächtniß; wenn wir ihrer „gedenken" (absichtlich oder unabsichtlich), so werden sie zu „inneren Vorstellungen" von mehr oder weniger Deutlichkeit. Sind sie so deutlich, daß wir sie nachbilden (copiren) können, so nennt man sie wohl „Phantasmen". Die Partitur, welche der Componist niederschreibt, das Bild, welches der Maler componirt, ist die Copie eines Phantasma: der Künstler phantasirt mit seinen Gedächtnißbildern (Töne, Toncombination, Linien, Farben, Bilder); er weiß, daß seine Phantasmen nicht real sind; er will sie aber in die Außenwelt versetzen, damit sie ihm und Anderen zu objectiven Wahrnehmungen werden. Die innere (subjective) Vorstellung kann so lebhaft werden, daß sie den Eindruck einer äußeren (objectiven) macht: „Hallucination"; der Hallucinirende weiß nicht, daß seine deutliche Vorstellung nur eine innere ist, er hält sie für eine äußerliche, eine reelle.

Digitized by Google

Dieser Vorgang ist in vielen Fällen ein pathologischer. Der Geisteskranke sieht und hört wirklich Menschen, die ihn anreden, und mit denen er spricht. Hamlet sieht den Geist seines Vaters wirklich. Auch der mit Alcohol acut Vergiftete (der Betrunkene) hat Hallucinationen. Ebenso werden die Traumbilder als Wirklichkeit genommen, sind daher als Hallucinationen zu bezeichnen. Bei der „Illusion" wird immer an eine Vorstellung (äußere oder innere) angeknüpft; sie kann bei klarem Bewußtsein auftreten. Wenn Jemand, der nie im Theater war, eine Walddecoration für einen wirklichen Wald hält, so ist das eine Illusion; ebenso, wenn Jemand von seiner Composition, etwa einer Oper, sich die innere Vorstellung bildet, daß sie sehr gefallen müßte, und dann durchfällt, so war seine Vorstellung eine „Illusion". Man kann „Illusion" meist mit „Täuschung", „falsche Vorstellung" übersetzen. Man sieht leicht, daß alle diese Vorgänge langsam eine aufsteigende Straße wandeln, an welcher man einzelne Stationen mit Namen bezeichnet hat, die vom reisenden Publicum acceptirt wurden und zur Mittheilung dienen, wo und wie weit man war. Es gibt zwischen den Stationen auch noch manche benannte Haltestelle. So acceptiren wir z. B. mit Leibniz-Wundt „Perception" und „Apperception", und sind bei letzterer schon um ein Stück über das bloße „Wahrnehmen" hinaus. Man nimmt nämlich mit den Sinnen, zumal mit dem Auge, oft Vielerlei zugleich wahr (percipirt); wendet man einer oder mehreren dieser Wahrnehmungen die specielle Aufmerksamkeit zu (stellt sie in den inneren Blickpunkt), so nennt man diesen Vorgang „appercipiren". Wie viele Gegenstände oder Vorgänge kann man zugleich appercipiren? Kann man Gesichts-, Gehörseindrücke, vielleicht auch noch Gefühlseindrücke zugleich appercipiren? Gibt es da Naturgesetze, oder ist es Sache der Individualität und individueller Uebung? Ich selbst kann darin nicht viel leisten, wie ich bei Melodram, Lied und Oper (Abschnitt V) berichten werde. Kann man die Vor-

Digitized by Google

stellung der Fortbewegung zweier Punkte in gekreuzter Linie zugleich appercipiren? Werden in dem bewegten Phantasma eines polyphonen Musikstücks alle Stimmen und alle dadurch entstehenden Harmonien zugleich erfunden und appercipirt, oder entsteht erst eine und dann die andere Stimme? Können wir beim Anhören von polyphonen Musikstücken wirklich allen Stimmen zugleich denselben Grad von Aufmerksamkeit zuwenden? Ich kann es nicht, halte es aber nicht für unmöglich, daß es Andere können, zumal wenn sie sich bei hoher musikalischer Begabung darauf einüben.

Beschäftigen wir uns nun etwas näher mit dem Endorgan des Gehörnerven (nach seinem Entdecker Corti'sches Organ benannt), so finden wir, daß die letzten Ausbreitungen desselben beim Menschen und anderen hoch organisirten Thieren sich an einem feinen, in der Schnecke (einem schneckenartig gewundenen Canal) liegenden Häutchen (Basilarmembran) verlieren, welches feinste, saitenartig neben einander straff gespannte, kürzere und längere, gleich den Saiten eines Claviers gelagerte Fasern enthält. Jede dieser Fasern oder Saiten kann immer nur in Schwingungen von einer bestimmten Dauer gerathen, mag der erregende Anstoß noch so stark oder noch so schwach sein. Man öffne einen Flügel und singe nach Aufhebung des Pedals einen Ton kräftig gegen die Saiten; die Saite, welche auf diesen Ton gestimmt ist, wird vornehmlich laut und deutlich erklingen, d. h. in Mitschwingung gerathen; das

Digitized by Google

ist ein längst bekanntes physikalisches Phänomen. Wir vermuthen nun, daß nach dem gleichen physikalischen Gesetze alle tönenden Luftschwingungen eine Anzahl der erwähnten saitenartig gespannten Fasern der Schneckenmembran, nämlich diejenigen, welche auf diesen Ton gewissermaßen eingestimmt sind, in Mitschwingung versetzen. Da nun die Zahl dieser Saiten im Ohr natürlich eine beschränkte, wenn auch sehr große ist, so ist auch die Zahl der Töne, die der Mensch mit seinem Ohr wahrzunehmen vermag, eine begrenzte; sie umfaßt etwa sieben Octaven. Thiere, welche kein, wenn auch noch so unvollkommenes Corti'sches Organ haben, sondern welchen nur eine mit Flüssigkeit und einigen kleinsten Steinchen (Otolithen) versehene Blase als Gehörorgan dient, vermögen wahrscheinlich überhaupt keine eigentlichen „Töne", d. h. Luftschwingungen von bestimmter Wellenlänge und regelmäßig periodischen Wellenbewegungen wahrzunehmen, sondern nur „Geräusche" zu empfinden. Ja, es ist zweifelhaft, ob man bei den allereinfachsten von uns als Hörorgane gedeuteten Bildungen überhaupt von einem „Hören" in unserem Sinne sprechen kann, ob da nicht vielmehr nur eine durch Luft- und Wasserwellen erzeugte Vibration wahrgenommen wird, welche dem „Fühlen"

Digitized by Google

näher steht als dem Hören. Wir kommen auf diesen Punkt noch zurück.

Diese Fasern (Saiten) der Schneckenmembran stehen nun weiter mit Zellen und diese Zellen wieder mit den Nervenfasern des Hörnerven in Verbindung. Das Alles zusammen bildet das Endorgan des Hörnerven. Die Hörnervenfasern leiten dann die specifische Tonempfindung wiederum zu den specifischen centralen Hörzellgruppen, und von da zu den Zellenschichten, in welchen das einheitliche (Ich-)Bewußtsein liegt. Diese Seelenzellengruppen breiten sich als sogenannte Rindenschicht (Corticalschicht, von dem lateinischen Worte cortex, die Rinde) über die ganze Oberfläche des Hirns aus. Ja, das ist ein complicirtes, wunderbares Bauwerk; jedes Sinnesorgan ist in ähnlicher Weise construirt und gruppirt sich folgendermaßen: 1. Endorgan, welches nur durch eine bestimmte Art von äußerer Einwirkung in Erregung versetzt wird, z. B. durch wellenförmige Luft- oder Wasserbewegungen = Ton — oder wellenförmige Aetherbewegungen = Licht, Farbe ꝛc.; 2. centrale (d. h. im Gehirn oder Rückenmark liegende) Nervenzellen, welche z. B. nur Ton oder Licht empfinden; 3. Nervenfasern, welche die Verbindung zwischen 1 und 2 herstellen; 4. seelische (psychische, Cortical-) Zellen, durch deren Erregung

z. B. Ton und Licht erst zu unserem Bewußtsein kommen; 5. Nervenfasern, welche 2 und 4 verbinden. — Von Geburt an können schwach (unvollkommen) entwickelt oder durch Krankheit zerstört sein: 1. 2. 4. — Ebenso die Leitungsbahnen 3 und 5. — Aus jeder dieser Störungen kann Schwerhörigkeit hervorgehen, wobei die Zuleitungswege des Schalles im äußeren und Mittelohr noch gar nicht berücksichtigt sind.

Die individuellen Unterschiede in der Beschaffenheit des Corti'schen Organs sind vielleicht nicht sehr groß, doch wohl mindestens ebenso mannigfaltig wie bei der Netzhaut. Es hat wenig Wahrscheinlichkeit, daß von dem genannten Organ oben und unten oder in der Mitte ein Stück angeboren fehlt, wohl aber könnte dies durch ganz beschränkte Krankheitsprocesse veranlaßt werden.

Doch selbst bei der rigorosesten Vorsicht in der Verwendung von Analogieschlüssen wird wohl jeder Anatom und Physiolog zugeben, daß, wie bei allen übrigen Organen, so auch in einem normalen Corti'schen Organ die Dichtigkeit, Dicke, sowie der Wassergehalt der Schneckenmembran nicht nur bei verschiedenen Individuen, sondern selbst bei ein und demselben Individuum, sei es unter dem Einfluß des Lebensalters, sei es unter dem Einfluß von Blutgehalt und wechselndem

Digitized by Google

Wohlbefinden innerhalb gewisser Breite verschieden sein kann. Dies muß natürlich einen Einfluß auf die Elasticität und Schwingungsfähigkeit der Membran, sowie auf das leichtere oder schwerere Ingangkommen ihrer Schwingungen ausüben; und wenn es sich dabei auch nur um minimale, für das Mikroskop nicht mehr wahrnehmbare Differenzen handelt, so können dieselben doch bei der unendlichen Zartheit und Complication des Organs zu bedeutenden Unterschieden in Betreff der Empfindlichkeit gegenüber dem raschen Wechsel der Tonklänge führen und auf die Freude an Musik einen wesentlichen Einfluß ausüben.

Weiterhin ist zu bedenken, daß auch das Uebergehen der Schwingungen der Ohrsaiten auf die entsprechenden Nervenfasern in Betreff seiner Geschwindigkeit manchen individuellen Differenzen unterliegen kann, ebenso die Schnelligkeit, mit welcher die Gehörsempfindung von den Nervenfasern zum Gehirn fortgeleitet wird.

Endlich ist auch noch ein psychologisches Moment von Wichtigkeit. Es muß nämlich die Tonempfindung dem Hörenden je in ihrer speciellen Form zum Bewußtsein kommen und sich zu einer besonderen Tonvorstellung gestalten. Hierbei kann angeboren schwere Erregbarkeit durch Uebung in früher Jugend zu etwas leichterer

Digitized by Google

Erregbarkeit erzogen werden, wenn dadurch auch selten derjenige Grad von Auffassungsleichtigkeit erreicht wird, wie er bei vielen Menschen angeboren besteht. Bis ein psychisch unerzogener Bauer etwas ihm an und für sich nicht Unverständliches begreift, obgleich er ordentlich gehört hat, dauert oft sehr lange. Spricht man sehr rasch zu ihm, so versteht er gar nichts, weil er im Auffassen schnell gesprochener Worte nicht geübt ist. Ich bin überzeugt, daß wir eine schnell gespielte Scala auch nur durch lange Uebung so zu hören vermögen, daß wir jeden einzelnen Ton deutlich unterscheiden, und es dann noch lange währt, bis wir eine besondere Freude an solchen schnellen Tonbewegungen haben. Leute mit schwerer Nervenerregbarkeit erscheinen uns oft als dumm, Leute mit leichter Nervenerregbarkeit als klug. Hierin trügt der Schein häufig. Ob das Empfindungs- und Gedankenspiel langsam oder schnell vor sich geht, hat auf die Intensität des Empfindens und Denkens, auf das Erkennen des Wesentlichen und Beiseiteschieben des Unwesentlichen (Urtheil), auf die Hervorrufung mehrerer oder weniger Associationen (Phantasie), und auf das schließliche Resultat dieser Vorgänge: Vorstellung, Wille und Handlung, keinen Einfluß. Nur sind uns Menschen, in welchen alle Bewegungen im Nervensystem sehr

Digitized by Google

langsam vorgehen, im Verkehr sehr unbequem; sie machen uns ungeduldig.

Noch eins darf nicht unerwähnt bleiben. Es kann Jemand ein noch so fein ausgebildetes Corti'sches Organ, eine noch so leichte Nervenerregbarkeit besitzen, und doch keinen Vortheil davon haben, wenn nämlich die Wege, auf welchen der Schall zu dem Endorgan des Gehörnerven sich fortpflanzen muß, verlegt oder schwer passirbar sind. Denn wir wissen, daß die Schallwellen der Luft zunächst das Trommelfell treffen, durch welches sie vermöge der mit Gelenken unter einander verbundenen Gehörknöchelchen auf das Labyrinthwasser fortgesetzt werden; dies umspielt das Corti'sche Organ, und erst seine Wellenbewegungen versetzen direct die erwähnte Basilarmembran in Schwingungen. Es kann ein Kind mit verwachsenem Gehörgang geboren werden; es können sich durch Krankheit Verdickungen am Trommelfell und im sogenannten Mittelohr bilden; letzteres ist die Ursache der häufig im Alter auch ohne Krankheit auftretenden Schwerhörigkeit. Treten solche Veränderungen im Mittelohr schon im frühen Kindesalter auf, so kommt der nervöse Apparat des Ohres kaum in volle Thätigkeit; er mag dann auch wohl einer Art Inactivitätsatrophie unterliegen, d. h.

Digitized by Google

einem Verkümmern und Schwinden in Folge von Nichtgebrauch [1]).

Auf alle Fälle ist ein gesundes Gehörorgan eine wesentliche Bedingung für die Entwicklung der Tonempfindungen, des Tonsinns, des Musiksinns, wenn ich auch später auseinandersetzen werde, daß das Wesen des Musiksinns im Gehirn liegt. Sehr früher Verlust des Gehörs muß den Musiksinn nach und nach wohl vollständig ertödten, denn die wenigen, in der ersten Kindheit aufgenommenen Klänge werden wie alle nicht von Zeit zu Zeit wieder hervorgerufenen Erinnerungsbilder bald verblassen, endlich ganz verschwinden. Beim Erlöschen des Gehörs im späteren Lebensalter ist, wenn das Spiel mit den aufgenommenen Klängen einigermaßen lebhaft und intensiv war, die Menge der fest eingeprägten Erinnerungsbilder eine so große, und das willkürliche Hervorrufen derselben ein so leicht und rasch vor sich gehender Proceß, daß es der von außen angeregten Tonwahrnehmungen nicht bedarf, um eventuell neue Combinationen von Tonbildern (musikalischen Com-

[1]) Es war mir sehr interessant, eine Bestätigung dieser meiner Vermuthung durch exacte Beobachtungen von Urbantschitsch in einer seiner neuesten hochwichtigen Arbeiten zu finden.

positionen) zu gestalten. Ich bin überzeugt, daß Beethoven in seiner letzten Periode nicht wesentlich anders, wenn auch vielleicht Anderes componirt hätte, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sein Gehör in voller Integrität bis zu seinem Lebensende zu behalten. Daß der (für mich wenigstens) so oft häßliche Klang mancher polyphonen Sätze aus seiner letzten Zeit, und eine gewisse nervöse Unruhe in manchen seiner letzten Compositionen direct durch seine Taubheit bedingt gewesen sein sollte, ist höchst unwahrscheinlich, weil er daneben doch auch wieder wunderbar schön klingende Melodien und Harmonien schuf. Die Ursache der genannten Erscheinung liegt vielmehr in seinem grübelnden, immer Ungewöhnliches suchenden Charakter und den sprungweisen Stimmungen, denen er unterlag und worauf seine Taubheit gewiß einen sehr wesentlichen Einfluß hatte. Man wird es doch auch nicht für wahrscheinlich halten, daß ein Dichter, der ein Menschenalter hindurch besonders klangschöne Verse gemacht hat oder gar eine besondere Freude am Klang und Rhythmus der Sprache hatte, wie etwa Rückert, anders gedichtet hätte, wenn er später taub geworden wäre. R. Wagner's „Lohengrin" wurde in Deutschland aufgeführt, während der Dichtercomponist

Digitized by Google

im Exil lebte; es ist mir nicht bekannt, daß er etwas an der oft so eigenartig schönen und interessanten Klangwirkung seiner sehr complicirten Partitur geändert hätte, nachdem er später seine Oper zum ersten Male hörte. Meyerbeer änderte freilich viel nach den ersten Proben; doch diese Aenderungen bezogen sich fast ausschließlich auf die theatralischen Wirkungen und waren meist Kürzungen. Wagner hätte meiner Empfindung nach gut gethan, sein Beispiel nachzuahmen; haben doch auch Goethe und Schiller nach den Proben, selbst nach den ersten Aufführungen, häufig genug zu Gunsten der Bühnenwirkung geändert und gekürzt.

Die hypothetische physiologische Deutung, welche wir nach Helmholtz und Hensen dem Corti'schen Organ seines eigenthümlichen Baues wegen geben, zieht weitere Consequenzen nach sich. Wir sind ja nicht nur im Stande, verschiedene einfache Töne wahrzunehmen, sondern wir unterscheiden auch Tonklänge, d. h. verschiedene Klangarten der Töne, den sogenannten Tontimbre, die Klangfarbe. Helmholtz hat nachgewiesen, daß die Klangfarbe abhängig ist von dem stärkeren oder schwächeren Mitklingen dieser oder jener Obertöne. Es ist nämlich jeder Ton von einem

Digitized by Google

bestimmten Timbre, aus mehreren Tönen zusammengesetzt, von welchen der Grundton der tiefste ist und besonders deutlich von uns wahrgenommen wird; mit ihm zugleich entstehen die Obertöne; die Stärke der verschiedenen Obertöne ist von dem schwingenden Material (Saiten, Membranen, Zungen, Luftsäulen) abhängig. Die Obertöne sind keine rein subjectiven individuellen Mitempfindungen, sondern werden durch Schallwellen erzeugt gleich und zugleich mit dem Grundton, durch eine Zerlegung der Schwingungen in immer gleiche Abschnitte, z. B. einer angezupften Saite. Da nun einfache Töne (ohne Obertöne) nur selten vorkommen (Stimmgabeln), sondern jeder Ton, den wir wahrzunehmen gewohnt sind, immer mit Obertönen verbunden ist, einen „Tonklang" darstellt, so können wir in Consequenz unserer Hypothese die Obertöne nur dadurch wahrnehmen, daß sie gleich dem Grundton eine gewisse Anzahl von Saiten in unserem Ohr in Mitschwingungen versetzen, und daß dies zu unserer Wahrnehmung gelangt, wenn wir unsere Aufmerksamkeit darauf richten. Wir müssen aber noch weiter gehen; wir müssen nämlich auch noch annehmen, daß die Excursion (die Amplitude) der Saitenschwingungen der Excursion der Labyrinthwasserwellen und diese der Excursion der Luftschallwellen außer-

Digitized by Google

ordentlich genau entſpricht. Wir wären ſonſt weder im Stande, die verſchiedene Stärke eines Grundtons, noch die verſchiedene Stärke der Obertöne wahrzunehmen. Iſt die Fähigkeit, mehrere Töne in verſchiedener Stärke gleichzeitig wahrzunehmen, ſchon an ſich merkwürdig genug[1]), ſo grenzt es geradezu ans Wunderbare, daß wir auch noch verſchiedene zugleich erklingende Töne mit verſchieden ſtarken Obertönen relativ leicht unterſcheiden können; denn ſelbſt Menſchen, die ſonſt unmuſikaliſch ſind, beſitzen die Fähigkeit, bei einer Orcheſtermuſik die Klänge einer Oboe, einer Flöte, eines Hornes neben den übrigen Inſtrumenten zu erkennen. Welche enorme Menge von Saiten in unſerem Ohr müſſen dabei in Schwingungen gerathen! welche Menge von Wellen im Labyrinthwaſſer müſſen da entſtehen! und doch unterſcheiden wir dabei die von den verſchiedenen Inſtrumenten erzeugten Syſteme von Tonwellen, wie wir jedes einzelne Wellenſyſtem unterſcheiden, welches ſich um ein Steinchen bildet, auch wenn wir eine Hand voll Steinchen zugleich ins Waſſer werfen.

Die Erfahrung zwingt uns ferner, anzunehmen,

[1]) Das Auge beſitzt nicht die Fähigkeit, zwei ſich deckende Farben einzeln zu erkennen, ſondern die beiden Farben verbinden ſich zu einer Miſchfarbe, roth und gelb zuſammen empfinden wir als orange; c und e miſcht ſich nie etwa zu d.

Digitized by Google

daß es für die in unserem Ohre schwingenden Theile besonders exact wirkende Hemmungs- oder Dämpfungsvorrichtungen geben muß. Schnell hinter einander erfolgende Töne werden nach Helmholtz noch bei 132 Intermissionen in der Secunde isolirt wahrgenommen. Wodurch diese raschen Abdämpfungen zu Stande kommen, darüber hat man wohl verschiedene Hypothesen aufgestellt; daher ist die Richtigkeit keiner derselben über jeden Zweifel erhaben. Ob sie in dieser Vollkommenheit angeboren sind, möchte ich bezweifeln; der Apparat wird, wie viele andere Vorrichtungen unseres Körpers, wahrscheinlich durch Uebung verfeinert. Daß diese Dämpfungsvorrichtungen, die übrigens für die tiefen und tiefsten Töne weniger exact wirken als für die hohen und höchsten Töne, für den Genuß unserer heutigen Musik von der allerhöchsten Wichtigkeit sind, ist klar; ohne dieselben würden wir einen ähnlich undeutlichen Eindruck von rasch bewegten Tonformen haben, wie wenn dieselben in einer stark hallenden Kirche oder auf einem Flügel mit stets aufgehobenem Pedal hervorgebracht würden; die einzelnen Töne würden so ineinander verschwimmen, daß wir nichts mehr deutlich hören, und dies würde um so ärger werden, je lauter eine solche Musik ist und je länger sie andauert;

Digitized by Google

ja, es würde uns endlich betäuben, schwindlig machen, vielleicht bis zur Ohnmacht.

Bohrt man in schnellen rhythmischen Bewegungen mit dem kleinen Finger in den Gehörgang und zieht ihn dann rasch heraus, so erklingt zuweilen im Ohr ein hoher Ton. Man könnte glauben, hier liege eine Erscheinung vor, welche möglicherweise auf mangelhafter Dämpfung im Ohr beruhe. Diese Erklärung der erwähnten Erscheinung ist aber gewiß nicht richtig; ich vermuthe eher, daß durch die genannten Bewegungen das Trommelfell in Schwingungen geräth und daß wir seinen Eigenton oder den Eigenton des äußeren Gehörganges wahrnehmen[1]).

Im Anschluß an das Gesagte möchte ich noch einiger rein physiologischer, von unserem Gehörorgane ausgehender Wirkungen Erwähnung thun, welche freilich keine directe Verbindung mit der Musik haben, doch aber bei sehr reizbaren Menschen gelegentlich mit in Betracht kommen können, nämlich das Ueberspringen von Tonempfindungen auf andere Nerven. Ich habe schon früher erwähnt (S. 54), daß niedere Thiere (und vielleicht neugeborene Menschen) möglicher-

[1]) Urbantschitsch ist der Meinung, daß das Klingen der Effect der gesammten auf einmal erregten Basilarmembran ist.

Digitized by Google

weise Wahrnehmungen haben, bei denen es schwer sein dürfte, zu entscheiden, ob sie von Gehörs- oder Erschütterungs (Vibrations-) Empfindungen ausgehen. Beide Empfindungsarten scheinen sich auch bei dem ausgebildeten Menschen zuweilen mit einander zu combiniren. Wir haben bei einem starken Donnerschlage, selbst bei einem starken Trommel- oder Paukenschlage, zumal aber, wenn uns ein starker Posaunen- oder Trompetenton nahe ins Ohr geblasen wird, die Empfindung, als geriethe unser Schädel in Vibration und könnte bei noch stärkeren und wiederholten Bewegungen zerspringen. Das ist nun aus physikalischen Gründen nicht zu befürchten. Es läßt sich Folgendes über die möglichen Ursachen solcher subjectiven Erscheinungen sagen. Man hat durch Versuche festgestellt, daß sehr hohe Töne, zumal solche, die über der Grenze liegen, an welcher wir noch Töne als von einander verschieden zu unterscheiden vermögen (Preyer), eine schmerzhafte Empfindung erzeugen[1]; eine Erklärung dafür hat man nicht. Man kann nur als Vergleich anführen, daß auch

[1]) Ich kenne eine ziemlich musikalische Dame, welcher schon alle über a liegenden Töne einer, wenn auch noch so schönen Sopranstimme, ein unangenehmes, fast schon schmerzhaftes Gefühl erregen.

Digitized by Google

sehr grelles Licht schmerzhafte Empfindungen im Auge erzeugt. Bei der Einwirkung sehr starker Töne (Trompete, Posaune) könnte man vermuthen, daß die in Schwingung versetzten Theile des inneren Ohres so starke Excursionen machen, daß sie an den Gebilden, an welchen sie angeheftet sind (also auch den knöchernen Wandungen der Schnecke, an den Wänden des Labyrinthes ꝛc.), Zerrungen ausüben, welche uns durch die in diesen Gebilden liegenden und den Gehörsnerven selbst beigefügten Empfindungsnerven als (schmerzhafte) Vibrationsempfindungen zur Wahrnehmung kommen. Dies würde der Combination von Gehörs- und Vibrationsempfindung am meisten entsprechen. Doch ist noch eine andere Auffassung möglich, nämlich, daß wir es hier nur mit den so häufigen Associationsvorgängen zu thun haben, welche ja auch vielfach als rein physiologische Mitempfindungen oder secundäre Sinnesempfindungen in die Erscheinung treten. Danach müßte man dann annehmen, daß die starke Erregung der Ohrsaiten nicht nur ins akustische Gehirncentrum gelangt und dort verbleibt, sondern daß ein gewisser Ueberschuß der Erregung auf naheliegende Gefühlscentren überspringt[1]). Zu diesem Ueber-

[1]) Ich hörte einmal eine Sopranistin in einem Concert

ſpringen von einem Sinnescentrum zu einem andern iſt freilich keineswegs immer eine beſonders ſtarke Erregung nothwendig. So ſoll es Menſchen geben, welche auch bei mäßigem Trompetenklange die Wahrnehmung von Gelb im Auge haben. Bei Andern ruft der Pfeifenton die Vorſtellung von Gelb, der Ton der Kirchenglocke die von Violett, der Violinton von Rothviolett vor. Den Vocalen entſprechen bei Anderen folgende Farben: A = ſchwarz, E = hellviolett, I = hellgelb, O = dunkelviolett, U = braungrau.

Daß Menſchen bei dem Hören von beſtimmten Tönen einen ſauren, ſüßen oder bittern Geſchmack

---

recht falſch ſingen. Als ſie mit unglaublicher Sicherheit ein hohes B um einen viertel Ton zu hoch einſetzte, da empfand ich einen heftigen Schmerz in einem Zahne, der mir zuvor nie weh gethan hatte. Ich ging am folgenden Tage zum Zahnarzt, der eine kleine cariöſe Stelle an dieſem Zahne fand. Der durch Erkrankung überreizbar gewordene Empfindungsnerv war durch einen vom Gehörorgan übertragenen Reiz erregt. Das iſt doch keine äſthetiſche Wirkung, ſondern eine phyſiologiſche.

Bei dem Zuſammenhange aller unſerer Nerven in den nervöſen Centralorganen (Gehirn und Rückenmark) und bei den verſchiedenen Einwirkungen phyſikaliſcher Vorgänge auf unſere Nerven entſtehen eben völlig uncontrolirbare, höchſt complicirte Bewegungen in unſeren Nervenbahnen, welche zum Theil zu Wahrnehmungen werden, zum Theil unbewußt bleiben.

Digitized by Google

empfinden, oder Maiglöckchen, Veilchen oder Rosen riechen, ist bis jetzt nicht bekannt. Soviel wir vorläufig wissen, ist das Ueberspringen von Empfindungen auf Bewegungen das häufigste Vorkommniß; demnächst kommt das Ueberspringen von Sinneswahrnehmungen auf Empfindungen, zuweilen von da auch noch auf Bewegungen (also ein dreifacher physiologischer Effect) am häufigsten vor[1]). Wer hat nicht die Wirkung des kreischen-

[1]) Ich sah eine junge, große dänische Dogge, welche an einer Schnur festgehalten wurde, plötzlich vor Schreck wie ohnmächtig hinfallen, als ein Gebirgsdorf-Blasorchester einen Schützenmarsch sehr kräftig einsetzte. Wäre der Hund nicht festgehalten worden, so wäre er wahrscheinlich in großen Sätzen davon gesprungen, wie er es gewöhnlich that, wenn er z. B. einen Schuß hörte. Die Wirkung kann doch keine ästhetische gewesen sein; wie käme der Hund zu einer musikalisch-ästhetischen Empfindung! sie muß eine rein physiologische, elementare gewesen sein. Die starke akustische Wirkung sprang auf seine Empfindungsnerven und von da auf die Bewegungsnerven über; es trat eine momentane Lähmung ein, er fiel mit nach vorwärts und rückwärts gestreckten Beinen hin (Reflexlähmung, Shock).

Warum heulen so viele Hunde, wenn sie Musik, zumal hohe Töne hören? Sie heulen so wehmüthig, als wenn sie den schrecklichsten körperlichen Schmerz empfänden, und laufen doch nicht davon: wie hypnotisirt verbleiben sie an dem Orte ihrer Qual. Eine ästhetische Wirkung ist doch wohl ausgeschlossen. Man sucht nach einem physiologischen Moment. — Vielleicht wirken gewisse, mit starken Obertönen verbundene Klänge ganz besonders unangenehm auf ihr Gehörorgan.

Digitized by Google

den, ſchreienden Geräuſches empfunden, welches das Meſſerkratzen auf einer Glastafel, das Griffelkratzen auf einer Schiefertafel hervorruft! Bei der reinen Vorſtellung habe ich ein Gefühl, welches mich ſofort ſchaudern macht, alſo eine Muskelbewegung auslöſt. Dabei iſt für mich das Allermerkwürdigſte, daß ſchon die lebhafte Vorſtellung von einzelnen Sinneswahrnehmungen unſer ganzes Nervenſyſtem in Bewegung ſetzt. Dieſe Beobachtungen bringen uns den unlösbaren Zuſammenhang von Seele und Körper ſo recht zum Bewußtſein. Eben auf dieſem Zuſammenhange baſiren nicht nur die Wirkung der Novelliſtik und Poeſie, ſondern ebenſo ſehr die Wirkung der bildenden Künſte und zum Theil auch der Muſik.

Doch warum laufen ſie nicht davon? Was veranlaßt ſie, zu bleiben und zu heulen? Iſt es ein reflectoriſcher mimiſcher Vorgang, oder ein pſychologiſcher? Wirkt vielleicht manche Muſik auf ſie wie Geheul anderer Hunde? Und iſt ihr eigenes Heulen nur durch Mitempfindung und Mitbewegung veranlaßt? Eine Schmerzempfindung ſcheint es in allen Fällen zu ſein. Sie tritt bei manchen Hunden z. B. nur beim Geigenſpiel ein; nach und nach können ſie ſich daran gewöhnen und laſſen das Heulen.

Doch genug jetzt von den Hunden! — Daß ähnliche Vorgänge auch beim Menſchen ſtattfinden können, iſt wohl nicht zu bezweifeln, wenn der Menſch auch nicht gerade heult, falls ihm unbehaglich bei mancher Muſik zu Muthe wird.

Digitized by Google

Drittes Capitel.

Die Entwicklung des Musikalischen zur „Tonkunst".

Das Wort „Physiologie" (Naturlehre — Physiologie des Menschen: die Lehre von den Functionen des menschlichen Organismus —) ist in populären Schriften neuerer Zeit vielfach auf Gegenstände angewandt, die weit mehr auf Cultur als auf Natur Bezug haben[1]), und es ist dadurch eine große Unklarheit über das Wesen des Ursprünglichen oder Natürlichen und seiner Beziehung zum Erworbenen oder Künstlichen hervorgerufen. Ich halte es daher für nöthig, hier zu erklären, daß wir mit allem bisher (im ersten und zweiten

---

[1]) Physiologie des socialen Körpers (Schäffle), des Rechts (Stricker), der Liebe, des Hasses, der Ehe ꝛc. (Balzac, Stendhal, Mantegazza, Bourget) ꝛc.

Digitized by Google

Capitel) Gesagten am Ende unserer „rein physiologischen“ Betrachtungen sind, insoweit sie in Beziehung zur Musik stehen, ja, daß wir die Grenze derselben da und dort schon überschritten und das Gebiet des durch rein psychische Arbeit Erworbenen gestreift haben.

Die Seele (Psyche) ist nach unseren heutigen Anschauungen vom Körper nicht zu trennen, und die Vorgänge auf ihrem Gebiete bilden somit einen sehr wesentlichen Theil der Physiologie. Dennoch erscheinen diese Vorgänge den meisten Menschen als besondere, vom Körper getrennte. Ich finde das ganz begreiflich! — Die ganze Culturentwicklung des Menschengeschlechts, seine wenn auch beschränkte Macht über manche Naturkräfte, das relative Wohlbefinden der herrschenden Classen in den von ihnen geschaffenen Gesellschaftsformen sind nicht nur aus dem rein physiologischen, körperlichen Kampf ums Dasein hervorgegangen, sondern es sind Siege, welche, zumal in historischen Zeiten, vorwiegend durch den Kampf mit psychischen Waffen errungen wurden, die fortwährend in der Esse des menschlichen Gehirns geschmiedet werden. Man kann sich daher nicht verwundern, daß dem nicht in naturwissenschaftlichem Denken Erzogenen die Psyche als etwas ganz Besonderes, Höheres, von der brutalen Kraft des

Digitized by Google

Körpers Getrenntes, den Körper Beherrschendes erscheint.

Und doch ist die Seele abhängiger vom Körper als der Körper von der Seele. Was wir Wahrnehmen, Denken, Vorstellen, Bewußtsein nennen, kann ohne Gehirn nicht entstehen und nicht bestehen. Wohl aber gibt es nicht nur bei niederen Thieren, sondern auch beim Menschen unbewußte körperliche Empfindungen und körperliche Bewegungen (Reflexbewegungen), welche ohne die genannten seelischen Vorgänge wie an einer wohl construirten Maschine ablaufen.

Ich halte es nicht für nützlich, ja bei dem jetzigen Gesellschaftszustande und seinen momentanen Strömungen geradezu für schädlich, von der Unselbständigkeit der Seele in populären Schriften zu viel Wesens zu machen, weil die Unfreiheit des Willens damit zusammenhängt. Das ganze trefflich gefügte Kunstwerk der menschlichen Gesellschaft beruht so sehr auf dem socialen Dogma unserer Willensfreiheit und der damit zusammenhängenden Verantwortlichkeit des Individuums für seine Handlungen, daß der schöne Bau in seinen Grundvesten erschüttert würde und zusammenfallen müßte, wenn Jeder geltend machen wollte, daß all' sein Wollen und Thun nichts Anderes sei als die Consequenz von Vorgängen

Digitized by Google

in seinem Körper, bedingt durch seine individuelle Körperconstitution, seinen angeborenen psycho-physischen Charakter, für den er ebenso wenig verantwortlich gemacht werden könne wie für seine Existenz. Die Entwicklung der gesammten Ethik, sowie die Entstehung der Religionen als rein psycho-physischer Nothwendigkeiten, als alleinige Consequenzen aus dem Bau und der Zusammensetzung des menschlichen Organismus verstehen zu lernen, ist ja eines der hohen Ziele, welches sich die moderne Forschung stellt. Doch selbst wenn wir auf diesem Wege über die allererssten Anfänge hinaus wären, würde ich es für die praktische Ethik gefährlich halten, den Schleier von diesen Mysterien unseres Wissenschaftstempels vor dem Volke zu lüften.

Wir werden vielleicht noch öfter diese und ähnliche Betrachtungen streifen, wollen dieselben aber hier nicht weiter verfolgen. Ich erwähne nur, daß man sich vorläufig des Ausdruckes „psycho-physisch" oder „psycho-physiologisch" bedient, nicht nur um die Zusammengehörigkeit der Eigenschaften des Körpers und der Seele, sondern auch um die Behandlung des Psychologischen mit physiologischen Methoden zu bezeichnen. Wenn also das, was ich nun noch weiter über das „Musikalische" zu sagen habe, nicht mehr ins rein

Digitized by Google

physiologische Gebiet gehört, so fällt es doch in das Gebiet des „Psycho-Physiologischen". — Ich gehe noch weiter und ziehe auch die aus „socialen" Momenten hervorgegangenen Resultate gewisser Concessionen und Compromisse auf dem Gebiete des Musikalischen, das „Conventionelle", mit in das Gebiet des „Psycho-Physiologischen". „Conventionell" und „natürlich" bilden in gewissem Sinne Gegensätze. Wenn man aber dabei „conventionell" schlechthin mit „unnatürlich" identificirt, so ist dies schon an sich falsch; kein Geschöpf kann etwas thun, was ihm nicht durch seine natürliche Organisation zu thun möglich ist; etwas „Unnatürliches" kann überhaupt nie geschehen, auch nicht vom Menschen gedacht werden, denn der Mensch kann eben nichts Anderes denken, als was ihm die Natur (Organisation) seines Gehirns zu denken ermöglicht. Das „Conventionelle" ist das natürliche Resultat menschlicher Strebungen nach Verhältnissen, die Nutzen bringen und erfreuen; es ist eines der Resultate und zugleich eine der Bedingungen der Existenz und Förderung der menschlichen Gesellschaft; es ist ihr nicht von Tyrannen, Helden oder Göttern aufgezwungen, sondern sie legt es sich selber auf, wie Gesetz und Sitte, und wie letztere wechselt es mit seinen praktischen Consequenzen, mit Ort und Zeit.

Digitized by Google

Die formelle Gestaltung der Convention bedarf freilich einer, zuweilen vieler Persönlichkeiten; diese sind der typische Ausdruck, gewissermaßen die Verkörperung eines noch nicht klar zum Ausdruck gekommenen Gesellschafts- oder Volkswillens in einer bestimmten Zeit. Sie werden zu Führern, zu Gesetzgebern, zu Helden, und erscheinen uns, wenn uns die geistige Strömung in einer längst vergangenen Form der Gesellschaft nicht mehr genau genug bekannt ist, auch wohl als willkürliche Tyrannen, trotzdem sie in Wirklichkeit die Sclaven ihres Zeitgeistes und ihres Zeitwillens waren. Ueber das Zustandekommen der „Moden" gilt dasselbe; das Bedürfniß der Gesellschaft nach Abwechslung geht aus dem gleichen Bedürfniß des Einzelnen hervor; es tauchen bei Diesem oder Jenem Versuche auf, die Führerschaft zu übernehmen; wer schließlich den Geschmack der Majorität trifft, der wird Führer. „Modisch" und „conventionell" sind Bezeichnungen für die gleichen psycho-physiologischen Vorgänge in dem menschlichen Gesellschaftsorganismus. *In diesem Sinne gehört das „Conventionelle" auch zur Natur des Menschen und der menschlichen Gesellschaft.*

Kehren wir nach diesen Verständigungen über

später häufig zu brauchende Ausdrücke zum „Musikalischen“ zurück!

Es wird wohl auf keinen Widerstand stoßen, wenn wir das Gefühl für Rhythmus und die Wahrnehmungsfähigkeit von verschiedenen Tonhöhen, Tonklängen und Tonstärken, sowie die Unterscheidungsfähigkeit dieser Eigenschaften der Töne bei raschem Wechsel und beim Zusammenklingen als die physiologischen Grundbedingungen für das, was wir jetzt „musikalisch“ nennen, hingestellt haben. — Doch fragt man sich: „ist jeder Mensch, der diese Eigenschaften besitzt, deshalb dem conventionellen Sprachgebrauche nach schon als ‚musikalisch‘ zu bezeichnen?“, so wird das unbedingt zu verneinen sein. Besitzt wirklich jeder Mensch, wenn er nicht gerade taub geboren ist, die vorher erwähnten psycho-physischen Eigenschaften? — Diese Frage kann man nicht so ohne Weiteres bejahen. Wir können die inneren Vorgänge in einem anderen Menschen nicht direct beobachten, sondern sie nur indirect aus physischen Aeußerungen desselben erschließen, zumal aus seinen reflectorischen Bewegungen oder seinen Mit- oder Nachahmungsbewegungen.

Nehmen wir als Maßstab für das rhythmische Gefühl eines Menschen die Fähigkeit desselben, die

Digitized by Google

gesehenen oder gehörten rhythmischen Bewegungen richtig mit zu machen, respective nach zu machen, so werden wir doch zuweilen, wenn auch bei Culturvölkern selten, auf Menschen treffen, welche dazu unfähig erscheinen (Refractäre). Wir haben früher darauf hingewiesen, daß es Menschen gibt, die außer Stande sind, oder wenigstens sehr schwer dazu zu bringen sind, im Rhythmus zu marschiren oder zu tanzen. Dies kann auf Ungeschicklichkeit beruhen. Eines der merkwürdigsten Beispiele war Beethoven: so eminent geschickt als Clavierspieler, soll er es nicht dazu gebracht haben, im Tact zu tanzen. Auch von der Sängerin Malibran wird erzählt, daß es unmöglich war, mit ihr zu tanzen, weil sie keinen Tact hielt; dennoch liebte sie den Tanz leidenschaftlich. Bei beiden kann es ja nicht das Fehlen des rhythmischen Sinnes gewesen sein; es hätte sich gewiß durch einige Uebung beheben lassen, außer es wäre aus einer Art von Scheu hervorgegangen, sich vor anderen Menschen zu produciren. Das ist freilich sehr schwer zu beheben.

Noch viel häufiger findet man Menschen, denen es nicht möglich ist, einen vorgesungenen Ton genau nachzusingen, und welche Unterschiede von viertel oder gar halben Tönen selbst im Zusammenklange nicht wahrzunehmen behaupten.

Digitized by Google

Das Falschsingen in der Oper, wo nur Wenige ihre Aufmerksamkeit vorwiegend oder allein auf die Musik concentriren, wird wohl kaum vom vierten Theil des Publicums bemerkt; das Tremoliren der Sänger und Sängerinnen von einem noch weit geringeren Theil der Zuhörer. Ein so oft, zumal bei Anfängern in der Gesangskunst, nicht ganz genaues Nachsingen eines Tones ist nicht immer ein Beweis, daß der Falschsinger „unmusikalisch" ist; es ist häufig nur die Folge eines unaufmerksamen Hörens und einer Ungeschicklichkeit in der Bewegung der Kehlkopfmuskeln und kann behoben werden, sobald die Wahrnehmungsfähigkeit für die Unreinheit des Tones überhaupt besteht oder aus ihrem Schlummer erweckt werden kann. (Das Falschsingen sonst geübter musikalischer Sänger, zumal auf der Bühne, hat meist psychische Ursachen: Aufregung, Angst, auch wohl Ueberanstrengung.) — Ob ein Ton stärker oder schwächer, ob er von einer Oboe, Violine oder einer menschlichen Stimme kommt, unterscheiden wohl die meisten Menschen. Doch es gibt Individuen, welche selbst für größere Tonintervalle, ja selbst dafür, ob ein Ton im Verhältniß zu einem anderen höher oder tiefer ist, keine bewußte Empfindung zu haben scheinen; sie glauben ein Lied richtig nachzusingen, wenn sie nur den

Digitized by Google

Rhythmus desselben wiedergeben und dabei willkürlich bald diesen, bald jenen Ton oder immer denselben Ton verwenden. Diese sind freilich hoffnungslos für die musikalische Ausbildung; dennoch können sie eine Passion für Musik haben, eine Art kindlicher Freude am Rhythmus und am Klang als solchen, wie andere Menschen eine Freude an glänzenden Farben haben, ohne deshalb auch nur im geringsten für das „Malerische" begabt zu sein.

Erst nach dem epochemachenden Buch von Helmholtz haben sich im letzten Decennium musikalische Physiologen, Psychologen und Ohrenärzte (Preyer, Stumpf, Politzer, Urbantschitsch u. A.) mit den physio- und psychologischen Grundlagen der Tonempfindungen und Tonverbindungen genauer und in näherer Beziehung zu unserer heutigen Musik beschäftigt. Es sind dabei höchst merkwürdige Thatsachen zum Vorschein gekommen, welche einerseits zeigen, wie enorm verschieden zumal die Unterscheidungsfähigkeit von Tonintervallen bei verschiedenen Menschen ist, andererseits wieviel sich durch systematische Uebung sogar in Betreff der Hörfähigkeit von Taubstummen (Urbantschitsch) erreichen läßt. Es würde uns viel zu sehr in Details führen, wenn wir ausführlicher darauf eingehen wollten. Nur so viel sei gesagt,

Digitized by Google

daß es sich dabei viel seltener um eigentliche Fehler (angeborene Defecte und theilweise Zerstörungen) im Gehörorgan handelt, als um mangelhafte centrale Leitungen und mangelhafte Aufmerksamkeit auf complicirtere Gehörseindrücke. — Ja es gibt eine vollkommene psychische Gleichgültigkeit gegen alle Tonwahrnehmungen, zumal gegen Zusammenklänge, ich möchte sagen: einen harmonischen Nihilismus, eine harmonische Taubheit. Einem meiner Freunde, der gern Gesang hört und seine musikalische Frau auch wohl zuweilen in ein Concert begleitet, fehlt jede Empfindung für das Angenehme oder Unangenehme des Zusammenklanges von Tönen. Er hat keinen anderen Eindruck von dem Anschlagen eines Dreiklangs, als von dem gleichzeitigen Anschlagen fünf neben einander liegender Töne. Ich spielte ihm nämlich die Melodie „Wir winden Dir den Jungfernkranz" in Fis-dur auf dem Clavier vor und begleitete sie mit der linken Hand in F-dur. „Das ist aus dem Freischütz," sagte er; ich behielt nun die F-Begleitung in der linken Hand bei und spielte die Melodie in G-dur. „Bemerken Sie keinen Unterschied?" fragte ich. Er besann sich und sagte: „Ich glaube, das erste Mal hat es mir besser gefallen." — Wenn man bedenkt, daß es in einem großen Concertsaal hundert oder noch

Digitized by Google

mehr Zuhörer und Zuhörerinnen gibt, welche auf dieſem Standpunkte ſtehen, und daß es noch viel mehr Menſchen gibt, welche bis auf eine Terz Alles für einen Ton halten, ſo daß es für ſie innerhalb einer Octave höchſtens vier leidlich unterſcheidbare Töne, ein unrein Spielen oder Singen überhaupt nicht gibt, ſo iſt das wohl ein etwas ſchauerliches Gefühl — für die Künſtler: „Verlorene Liebesmüh'". Doch wenn Beifall geklatſcht wird, agiren die muſikaliſch Tauben vielleicht heftiger mit, als die wirklich Muſikaliſchen. Bei meinem Freunde war doch ein muſikaliſches Moment vorhanden, nämlich das Gedächtniß für das Rhythmiſche: er erkannte die Melodie, als aus dem „Freiſchütz" entnommen, wieder. Aber auch dies Gedächtniß kann ganz fehlen, und doch wird Clavier geſpielt. Ein junges Mädchen, das ſchon zwei Jahre lang Clavierſtunden gehabt hatte, übte ſeit drei Wochen ein Stück von Mozart und hatte es ſo weit erlernt, daß ſie es nun dem Lehrer vorſpielen ſollte. Sie kam etwas zu ſpät zur Stunde und fand den Lehrer am Clavier ſitzend und ſpielend. Als er ſich nicht ſtören ließ, fragte ſie: „Was ſpielen Sie denn da?" Der Lehrer wandte ſich verwundert um und ſagte: „Das iſt ja das Stück, welches Sie mir heute vorſpielen ſollen." „So,

Digitized by Google

so!“ Sie spielte nun das Stück ohne Fehlen vor, und die Stunden wurden fortgesetzt. Die Dame verheirathete sich mit einem ganz musikalischen Mann. Von den drei hoch intelligenten Söhnen, welche dieser Ehe entsprossen, sind zwei absolut unmusikalisch, der mittlere in hervorragendem Grade musikalisch. — Nun noch ein Beispiel von scheinbarem Unmusikalischsein. Ein recht musikalisches Ehepaar hat einen Buben, der sich als kleines Kind nicht viel aus Musik zu machen schien. Die Mutter sang ihm, als er etwa acht Jahre alt war, Melodien vor, die er aber nicht nachzusingen vermochte; er konnte auch einen ihm auf dem Clavier angegebenen Ton nicht treffen. Die Mutter hielt ihn in Folge dessen für ganz unmusikalisch. Als der Bube gegen zwölf Jahre alt wurde, kam er, wenn die Mutter Clavier spielte, zuweilen und sagte: „Das ist schön, Mama.“ Dann hörte man ihn auch beim Spielen ganz richtig Melodien singen, die er irgend wo gehört hatte, und jetzt wünscht er Geige spielen zu lernen. Hier liegt theils eine geringe Aufmerksamkeit auf Toneindrücke in frühester Kindheit vor, theils die Ungeschicklichkeit, mit den Kehlkopfmuskeln den gehörten Ton nachzubilden, was dann wieder eine Art Scheu zur Folge hat, sich durch mißlungene Versuche lächerlich zu machen.

Digitized by Google

Diese drei Beispiele aus meiner jüngsten Erfahrung (ich habe dem Gegenstande früher keine besondere Beachtung geschenkt) zeigen, wie mannigfaltig die Momente sind, welche das Unmusikalisch-sein oder Unmusikalischscheinen bedingen.

Ich möchte sie neben den früher erwähnten angeborenen Rhythmus-Defecten als angeborene Tonintervall-Defecte bezeichnen. Hoffentlich sind beide die gleichen, denn sonst würde die Zahl der Unmusikalischen eine erschreckend große werden, zumal noch die sehr wenig Musikalischen hinzu kommen, bei welchen sowohl Rhythmik als die Empfindung für kleinste Intervalle angeboren besteht, die aber kein Gedächtniß für Musik (nicht für zwei auf einander folgende Tacte) besitzen, und welche die Musik als solche so wenig interessirt, daß sie absolut keine Freude daran haben, der Tonfolge Aufmerksamkeit zu schenken. Dennoch behalten Letztere zuweilen Melodien und singen sie ziemlich richtig nach.

„Wer ist denn nun musikalisch?“ Die Antwort auf diese scheinbar so einfache Frage ist eine sehr schwierige und höchst complicirte, weil die Bezeichnung „Musik“ ebenso wohl von dem Schlagen eines Tambourins wie von der complicirtesten polyphonen Gestaltung eines Orchester-

Digitized by Google

ſtückes mit Geſang gebraucht wird. Wer die eben geſtellte Frage zu beantworten verſucht, muß ſich freilich ſelbſt für muſikaliſch halten, ſonſt dürfte er und würde er ſich auch gar nicht mit derſelben beſchäftigen. Schon hier kann Selbſttäuſchung vorliegen, denn wir hören ſo oft Menſchen über Dinge reden, von denen ſie nichts verſtehen und doch viel zu verſtehen glauben. Der Leſer muß es eben darauf ankommen laſſen, ob er mich für muſikaliſch hält, und bis zu welchem Grade er mir die Berechtigung eines Urtheiles über Muſik zugeſtehen will.

Der Begriff „Muſik“ iſt, wie geſagt, im Laufe der Zeiten ein ſehr complicirter geworden. Es gibt verſchiedene Grade (faſt möchte ich ſagen „Arten“) des „Muſikaliſchſeins“, weil die „Tonkunſt“ aus verſchiedenen Momenten zuſammengeſetzt iſt, aus dem Rhythmiſchen, dem Melodiſchen und dem Harmoniſchen, und in jedem dieſer Momente wieder rein Techniſches und eigentlich Aeſthetiſches liegt. Es kann Jemand mehr Empfindung, Begabung und Intereſſe für das Eine wie für das Andere beſitzen, ebenſo wie die für bildende Künſte Begabten bald mehr Intereſſe und Talent für Zeichnung, für maleriſche Compoſition (für „Linien“) oder für Farbe oder für das rein Techniſche haben können. Je mehr man darüber

Digitized by Google

grübelt, um so verwickelter wird das, was man heute unter „Musik“ versteht, und ich kann den kühnen Versuch, die oben gestellte Frage beantworten zu wollen, nur wagen, nachdem ich klar zu machen versucht habe, wie das entstanden ist, was wir heute unter „Musik“ oder „Tonkunst“ verstehen, und in welcher Weise diese Kunst auf uns wirkt. Ich folge damit nur einem wissenschaftlichen Zuge unserer Zeit, in welcher man sich bemüht, Alles, was um uns und in uns ist, aus seinem Werden verstehen zu lernen, und erst dann das „Immanente“ oder „Angeborene“, also das „Wunder“ walten läßt, wenn wir mit unseren Versuchen nicht weiter kommen, die Vorgänge in der Natur und um uns her in der menschlichen Gesellschaft mit unserem Empfinden, Beobachten, Denken zu begreifen. Das ist freilich meist bald genug der Fall. Dennoch sind diese Versuche die einzigen Quellen dessen, was uns neues „Wissen schaffen“ kann, und wir sollen uns durch die bisher relativ zum Ganzen freilich geringen Erfolge unserer Arbeit nicht entmuthigen lassen. „Ob unser Verstand nothwendig Alles müsse bezwingen können, was in der Welt bestehen und geschehen könne, dafür scheint mir keine Garantie zu existiren“ (Helmholtz).

Digitized by Google

Jedes Geſchöpf wendet zunächſt denjenigen Sinneswahrnehmungen ſeine Aufmerkſamkeit zu und bildet diejenigen Bewegungen aus, welche ihm einen Vortheil im Kampf ums Daſein oder eine angenehme Empfindung (ein Luſtgefühl) gewähren.

Der erſte Schrei des Neugeborenen iſt ein rein phyſiologiſcher, ſogenannter reflectoriſcher Vorgang, welcher ebenſo wenig zum Bewußtſein kommt, wie die erſten Sinnes- und Bewegungsempfindungen. Erſt mit dem allmälig ſich entwickelnden Bewußtſein, mit der Entſtehung des „Ichgefühls" beginnt langſam die Wahrnehmung, d. h. die bewußte Unterſcheidung der Empfindungen, die Aufmerkſamkeit auf einzelne dieſer Empfindungen, die Aushebung derſelben in den inneren Blickpunkt, das Appercipiren. Das Kind kommt nach und nach durch das Muskelgefühl (d. h. durch die Empfindung des Spannungsgrades, des Contractions- oder Erſchlaffungsgrades ſeiner Muskeln) zum Bewußtſein, daß gewiſſe Vorgänge in ihm mit beſtimmten Muskelbewegungen verbunden ſind; es verſucht dann, dieſe Muskelbewegungen durch Vorſtellungen aus ſeinem Gedächtniß ſelbſt hervorzurufen. Gelingt dies, ſo hat ſich bei dem kleinen Weltbürger der erſte Cauſalitätsbegriff aus der Folge: Empfin-

Digitized by Google

dung, Wahrnehmung, Unterscheidung, Vorstellung, Wille und Bewegung, in Summa also aus Erfahrung entwickelt. Er fängt an, bewußte Bewegungen auszuführen, z. B. bewußt zu schreien. Dies hat einen für ihn bald wahrnehmbaren Erfolg: er bekommt in Folge seines Schreiens zu trinken und empfindet nun das höchste Lustgefühl, daß er bis dahin überhaupt kennen gelernt hat; zugleich hat sich sein Causalitätsbegriff erheblich erweitert; die Association seiner Vorstellungen und Bewegungen hat ihn zu einem Schluß geführt: wenn ich schreie, bekomme ich zu trinken. Seine Logik ist im Begriff, sich zu entwickeln.

Das Kind hört indeß nicht nur Laute, die es selbst hervorbringt, es unterscheidet bald verschiedene Arten von Lauten, welche Andere hervorbringen; bald lernt es die verschiedenen Tonhöhen kennen, in welchen die Menschen sprechen, bald unterscheidet es auch die verschiedenen Klangfarben der Stimmen. Ist einmal seine Aufmerksamkeit auf die Verschiedenartigkeit dieser Empfindungen rege geworden, so versucht es, diese Verschiedenartigkeit für sich selbst hervorzubringen, was wiederum nur durch verschiedene, von ihm empfundene Muskelbewegungen geschehen kann. Viele solcher Bewegungen sieht es und ahmt sie nach (Mund-

Digitized by Google

stellungen), andere findet es durch eigene Versuche. Es wird besonders diejenigen Bewegungen hervorrufen und wiederholen, die ihm nützlich oder angenehm sind.

Verlassen wir jetzt die Kinderstube und versuchen wir, uns erwachsene Menschen im Urzustande ihres Verkehrs mit einander vorzustellen, so dürfen wir wohl annehmen, daß sie bald herausgefunden haben, wie sehr die bewußt und absichtlich in verschiedenen Tonhöhen und in verschiedenem Timbre hervorgebrachten Laute die Verständigung durch sichtbare Gebärden des ganzen Körpers oder einzelner Theile desselben unterstützen. Je mehr sich dann nach und nach der Mensch der außerordentlichen Modulationsfähigkeit seiner Stimme durch das Spiel mannigfacher empirisch gefundener Mund-, Zungen- und Gaumenbewegungen bewußt wurde (natürlich ohne über den physiologischen und physikalischen Vorgang dabei etwas zu ahnen), und je mehr praktischen Vortheil er als Gesellschaftswesen („politisches Thier", Aristoteles) davon zu ziehen lernte, um so mehr bildete er diese „Klanggebärden", die „Sprache" aus, verwendete sie im Laufe der Zeiten sogar vorwiegend zur Mittheilung und vernachlässigte die weitere Detaillirung der sichtbaren Gebärdensprache mit anderen

Digitized by Google

Körpertheilen. Die sichtbaren Gebärden des gesammten Körpers, welche bei den Thieren immer noch das hauptsächlichste Mittel gegenseitiger Verständigung bilden, werden vom Culturmenschen nur noch als Unterstützung der Sprache verwendet, wenngleich sie bei einigen Völkern (z. B. Italienern) immerhin noch sehr vielfach gebraucht werden. Sie fallen endlich ganz fort bei der Verständigung durch die „Schriftsprache", welche durch den eingeübten Zwang, mit bestimmten Zeichen bestimmte Klangvorstellungen zu verbinden, beliebige Vorstellungskreise in gleicher Weise in uns hervorzurufen vermag, wie die objective Wahrnehmung von Gebärden und Lauten. Nächst der Sprache selbst ist die Schrift wohl die höchste, weil praktisch für das politische Thier bedeutungsvollste Erfindung seines Geistes!

Ohne die Fähigkeit, verschiedene Klänge in verschiedenen Tonhöhen wahrzunehmen und sie hervorzubringen, wäre die Entwicklung der menschlichen Sprache unmöglich gewesen.

Hätte aber die Fähigkeit, nur verschiedene Tonhöhen wahrzunehmen und hervorzubringen, nicht genügt, eine reine Tonsprache zu bilden? Wäre dies nicht selbst mit einem Ton möglich

Digitized by Google

geweſen? — Daran iſt nicht zu zweifeln. Eine ſolche Sprache hätte etwa nach Art der Telegraphenſchrift gebildet werden können, die ja nur aus den verſchiedenen Combinationen von Strichen und Punkten (längere und kürzere Töne) beſteht; denke man ſich die Punkte und Striche noch verſchieden gefärbt (verſchiedene Tonhöhen), ſo würde man über noch reichere Ausdrucksformen verfügen. Man könnte in dieſer Weiſe hohe und tiefe Töne, rhythmiſch combinirt, zur Ausbildung einer Tonſprache ohne Mitbetheiligung des Mundes, der Zunge, des Gaumens, alſo ohne Mitbenützung verſchiedener Klangfarben verwenden. Doch das kommt mir ſo vor, als wenn man die Frage aufwerfen wollte, ob der Menſch mit einem Bein und zwei Armen, oder mit zwei Beinen und einem Arm die gleiche Vollkommenheit ſeiner ſocialen Ausbildung hätte erreichen können, wie bei ſeiner jetzigen Geſtalt. Er hat nun einmal vier Extremitäten, von denen die hinteren bedeutend ſtärker und länger ſind, als die vorderen; darum geht er am bequemſten aufrecht und bildet die Arme und Hände zu allerlei ihm ſonſt nützlichen und angenehmen Zwecken aus. So hat der Menſch nun einmal eine Mundhöhle von großer Vielgeſtaltbarkeit, die den meiſten höheren Thieren fehlt, deren Mundſpalte

Digitized by Google

fast bis zu den hintersten Zähnen reicht; dadurch wird ihnen die Bildung der verschiedenen Vocale, sowie die der meisten Consonanten unmöglich. Der Mensch hat nun einmal eine ungemein bewegliche Zunge; er hat die Fähigkeit, durch sein Gaumensegel die Verbindung zwischen Mund und Nasenhöhle abzusperren, und hat durch Versuche und Erfahrung gelernt, mit allen diesen Apparaten die mannigfachsten Modulationen seiner Kehlkopftöne nicht nur hervorzubringen, sondern dieselben auch deutlich zu unterscheiden. Es war ihm bequemer, diese Klangfärbungsapparate bei wenig Veränderungen seiner Stimmtöne zu benutzen, als letztere zu einer reinen Tonsprache auszubilden. Wir sprechen leichter, als wir singen, weil das Sprechen unsere Athmungsbewegungen weit weniger behindert, als das Singen, auch weil unsere Kehlkopfmuskeln leichter ermüden, als die Muskeln unserer Mundhöhle ꝛc. — Ein Singen in schnellen und kurzen rhythmischen Bewegungen (Striche und Punkte), wie sie für eine reine Tonsprache erforderlich wären, wenn letztere auch nur eine unserer jetzigen Klangfarbensprache annähernde Vollkommenheit haben sollte, würde uns so oft in Collision mit unserem Athmungsrhythmus bringen, daß sie zu einer ängstlichen

Digitized by Google

Qual für uns werden müßte[1]). Der Mensch könnte, wenn er müßte, durch unausgesetzte Uebung gewiß auch in dieser Richtung Unglaubliches leisten, ja sogar sich in solchem Grade daran gewöhnen, daß er das Unbequeme nicht mehr empfinden würde. Käme eine solche Art von Sprache in die Mode, wer weiß, was geschähe!

Von der Sprache zum Gesang und gar zur „Musik" ist nun noch ein weiter Weg, und doch ist meiner Ueberzeugung nach der Gesang (wenn auch vielleicht nicht alle Musik) aus der Sprache hervorgegangen. Ich denke mir diesen Vorgang ungefähr folgendermaßen:

Zu den ursprünglichen „Klanggebärden" gehören vor Allem auch die An- und Ausrufe, die Interjectionen. Mehr oder weniger langdauernde Töne werden stark und wiederholt ausgestoßen als klang-mimischer Ausdruck eines Empfindungszustandes. Dies war Anfangs wohl ein rein

[1] Die Vögel haben vorwiegend eine Tonsprache. Papageien sind durch ihre dicke, sehr bewegliche Zunge und den Bau ihrer relativ kurzen Mundhöhle für die menschliche Klangfarbensprache physiologisch befähigt, und intelligente Thiere dieser Art können bekanntlich dahin gebracht werden, Worte der menschlichen Sprache nachzusprechen, sowie auch das menschliche Pfeifen in verschiedenen Tonhöhen nachzuahmen.

Digitized by Google

reflectorischer Vorgang, wie der Schrei des neugeborenen Kindes, wurde aber bald zu einem bewußt angewandten nützlichen Ausdrucksmittel. Bei sehr lautem Sprechen, beim öffentlichen lauten Gebet der Priester erwies es sich als besonders wirksam auf die Zuhörer, den Stimmton bald zu heben, bald zu senken; vielleicht war dies Anfangs nicht beabsichtigt und ergab sich von selbst als Folge der Anstrengung und Ermüdung der Kehlkopfmuskeln. Die meisten Menschen endigen einen Satz in tieferem Ton, als sie begonnen haben (Tonfall, Cadenz). Zum Hervorheben einzelner, besonders wichtiger Worte und Sätze wurde die Stimme in eine höhere Tonlage gehoben; es gelang dadurch besser, die Aufmerksamkeit der Hörer zu fesseln als durch rein monotones Sprechen. Der stärker angeblasene Ton wird etwas höher, wie die Gasflamme heller wird durch stärkeren Druck in den Zuleitungsröhren. Stärkere Betonung ist zugleich unabsichtliche Tonerhöhung; doch geht der Vortragende auch oft bewußt in eine höhere Tonlage über; der Redner benutzt absichtlich verschiedene Tonhöhen; seine Sprache ist neben der Klanggebärde zugleich Tonsprache. Beim gewöhnlichen Sprechen bleiben wir etwa innerhalb einer Quint; beim erregten Sprechen benützen wir wohl eine Octav. — Die genannten Hülfsmittel

Digitized by Google

des Ausdruckes wurden wohl besonders von den Priestern, den Sehern, den Propheten, den Rednern, den Erzählern benutzt; sie erwiesen sich eben nützlich für die Erreichung der angestrebten Wirkungen. Von einem derartigen pathetischen Sprechen zum halb singenden Recitiren ist ein leicht gethaner Schritt, schließlich ein kaum wahrnehmbarer Uebergang. Bald wurde fast nur noch im Sington von den Priestern gebetet. Dieser Gebrauch ging von den Griechen und Juden in die christliche Kirche über und wurde dort mannigfach ausgebildet. In allen diesen Fällen dient der Sington nur als praktisch nützliche Verstärkung des Ausdruckes. Die Sprachtöne beherrschen noch die Gesangstöne.

Näher kommen Töne und Worte dem, was wir heute „Gesang" nennen, wenn sie beide zu gleichartigen rhythmischen Gliedern verbunden werden. Damit entwickelt sich auch eines der wesentlichsten Momente für die Musik: eine Abgliederung der Töne in bestimmten Stufenfolgen; denn beim gewöhnlichen Sprechen kann man die Stimmtöne noch in einander übergehen lassen, ohne gerade undeutlich zu werden; das deutliche Verständniß eines Versrhythmus erfordert schärfer ausgeprägte Tonstufen. Endlich bringt der Vers das Allerwichtigste für die Form

Digitized by Google

der Musik mit sich: die Wiederholung gleicher oder ähnlicher kleiner oder größerer rhythmisch gestalteter Glieder. Der einzelne Versfuß gleicht dem musikalischen Tact, die Verszeile (Stichos) dem Melodienlied oder „Motiv", eine Gruppe von Verszeilen einer „Melodie", einem „Melos" im griechischen Sinne. Aus den gesungenen Versen entsprang die Ordnung in der Tonwelt. In den Fesseln der Tonstufenfolge und der Rhythmik, im engeren und weiteren Sinne, ist die „Tonkunst", das, was wir heute „Musik" nennen, geboren. Mit dem Abstreifen dieser Fesseln stirbt sie als Kunst[1]).

[1]) Sehr feine Bemerkungen über den gesprochenen und gesungenen Rhythmus macht bereits Aristoxenus. Er sagt nach Westphal: „In der declamirten Poesie empfinden wir zwar lebhaft den Unterschied zwischen den Hebungen und Senkungen (Thesis und Arsis) des Versfußes; aber es ist hier schwer, vielleicht unmöglich, ein bestimmtes Zeitmaß dieser beiden Abschnitte anzugeben; wir sind befriedigt, wenn die Periode eine bestimmte Anzahl Hebungen (Ictus) hören läßt; wie lang oder kurz bei der Aussprache derselben verweilt wird, das irritirt uns nicht; wir gestatten uns gern und sehen darin gerade den Vorzug eines ausdrucksvollen Declamirens, daß bei solchen Silben, welche für den logischen Sinn besonders bedeutungsvoll sind, länger verweilt wird, einerlei ob durch länger dauernde Aussprache oder durch Pausen; und an welchen Stellen diese Pausen vorkommen, ist

Digitized by Google

Da man in jeder Musikgeschichte die Darstellung der sogenannten alten „Tonarten“ oder

---

uns ebenfalls einerlei: ob am Ende des Kolons (Verszeile) oder ob innerhalb des Kolons und des Versfußes. (Man sieht daraus, daß schon bei dem Vortrag nicht gesungener griechischer Gedichte auf die Länge und Kürze der Silben, auf welche die griechische Metrik aufgebaut war, nicht immer sonderlich geachtet wurde. Anmerkung des Verfassers.)

In der Musik aber ist die Ausdehnung der Hebungen und Senkungen einem bestimmten Zeitmaße unterworfen, und ebenso sind die hier vorkommenden Pausen integrirende Theile des Rhythmus. Die Zeichen – ∪ bedeuten, daß die zweite Silbe halb so groß, ist wie die erste, also = 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 oder ♪ ♪. Einen absoluten Werth haben sie nicht. Außer wenn derselbe durch das Metronom bestimmt wird. (Anm. des Verfassers.) Die einmal beim Beginn des Stückes angenommenen Werthe des Rhythmus bleiben in der Musik dieselben, während sie bei der Declamation jeden Augenblick beliebig geändert werden können. Beim gesungenen Liedervortrag ist der Tempowechsel der kleinsten Tacttheile (des Chronos protos) fast die Regel geworden; diese Art von Gesang kommt eben dadurch dem Sprechen nahe; doch darf die musikalische Rhythmik nie so vernachlässigt werden, daß sie dem Hörer unverständlich wird. Darin beruht eine große Kunst des Sängers. Der freie instrumentale „Vortrag einer Gesangsmelodie“ beruht darauf, daß er sich metrische Freiheiten erlaubt, wie der Sänger, gleichsam als wollte er Worte spielen, und wirkt gerade dadurch oft sehr lebendig, macht einen gesangsmäßigen Eindruck. Eine Uebertreibung des Vortrages nach dieser Richtung ist geschmacklos; sie kann leicht unmusikalisch werden. Die sogenannte Phrasirung muß trotz aller Freiheit immer einfach, klar und musikalisch sein,

Digitized by Google

„Tonleitern" von den Griechen an bis zum Mittelalter, und ihre physikalischen Erklärungen in dem

---

nie den Hörer über die Tactart in Zweifel lassen. Liszt, Rubinstein, Joachim waren und sind Meister in dieser Art des Vortrages. Moderne Musik wie Chopin, Schumann u. A. können viel wortartigeren Vortrag aushalten. Bei Bach und Händel, auch bei Mozart, Brahms und R. Wagner wirkt diese Art des Vortrages geradezu geschmacklos. Diese Componisten behandeln die componirten Verse metrisch und musikalisch-rhythmisch so correct, wie es der moderne Geschmack zuläßt, wenn ich damit auch nicht sagen will, daß sie nach dem Metronom abgesungen werden sollen. Jeder Componist will nach seinem Stil behandelt sein. Ein vernünftiger Schauspieler spielt und spricht ja auch nicht Shakespeare wie Dumas. So singt ein vernünftiger Sänger Händel anders als Massenet. Wer sich darin verrennt, das einfachste Lied mit pointirtem Hervorheben jedes Wortes und Verses des Gedichtes, wie er sich einbildet, effectvoll für die Masse eines Concertpublicums (also für die Unmusikalischen oder wenig Musikalischen) herauszuarbeiten, producirt oft eine musikalische Caricatur. Wer nur einfach rein musikalisch vorträgt, ohne viel Rücksicht auf den Text, kann bei dem Vortrage einer Händelschen oder Mozart'schen Arie den Musikkennern einen großen Genuß bereiten, wird aber den größten Theil des Publicums ganz kalt lassen, um so mehr, wenn er auch beim Liedervortrag nur das rein Musikalische zur Geltung bringt oder bringen will. Die richtige Mitte da zu halten, hängt von dem Charakter des Sängers ab, an welchem sich etwas durch häufiges Hören anderer guter Sänger und dann auch durch einen guten Gesanglehrer ändern, d. h. theils abdämpfen, theils anregen läßt. Man hört aber das Angelernte bald durch, und schließlich kommt der Charakter des Vortragenden doch wieder

Digitized by Google

classischen Werke von Helmholtz findet, so gehe ich nicht weiter darauf ein, sondern möchte nur hervorheben, daß meiner Ansicht nach diese Tonleitern immer erst fixirt wurden, nachdem sie längst in Gebrauch waren. Man componirte (wenn man dieses Wort überhaupt auf die alte recitirende Musik anwenden kann) nicht nach bestimmten Tonleitern, sondern man construirte die Tonleitern aus den vorhandenen, vorwiegend durch Tradition sich erhaltenden Compositionen. Auf diese hatten aber zweifellos die Ausbildung der Sprache, zumal die Aussprache der Vocale, einen großen Einfluß. Jeder weiß, daß wir auf dem gleichen Kehlkopfton die verschiedenen Vocale aussprechen können, d. h. wir können die Klangfarbe des Kehlkopftones durch die Veränderung des Mundhöhlenraumes so modificiren, daß von den verschiedenen Tönen, aus welchen der Kehlkopfton zusammengesetzt ist, bald dieser, bald jener höhere Ober- oder Unterton vorwiegend mit gehört wird. Wäre dies nicht, wenn auch nur bis zu einem ge-

---

zum Vorschein. Nur wenigen ist es gegeben, rasch das musikalisch Richtige für den größten Theil des Publicums zu finden, wobei noch die Persönlichkeit einen großen Antheil am Erfolg hat. In einem dunklen Concertsaal würde das Urtheil curios anders ausfallen; das Publicum will sehen, vor Allem sich selbst.

Digitized by Google

wissen Grade möglich, so könnte man die tiefklingenden Vocale (U, O, Au) ja nur mit tiefen, die hochklingenden (Ae, E, Ue, I) nur mit hohen Kehlkopftönen sprechen und singen. In der That ist es schwer, die tiefen Vocale auf hohen Tönen und die hohen Vocale auf tiefen Tönen heraus zu bringen, doch gelingt es durch Uebung.

Je nachdem nun in einer Sprache oder in einem Dialect diese oder jene reinen oder unreinen Vocale vorwalten, müssen den Sprechenden und Hörenden diese oder jene Tonfälle geläufiger werden. Fixirt man dieselben nach ihrem Klang mit Notenschrift und bringt die bei den verschiedenen Intervallen vorkommenden Töne nach ihrer Höhenfolge innerhalb des Raumes einer Octave zusammen, so erhält man die überhaupt in Verwendung vorkommenden Töne als auf einander folgende Tonstufen, als Tonleiter. Daß eine solche Tonleiter je nach der Sprache oder dem Dialect des betreffenden Volkes (lydisch, ionisch, dorisch), ja selbst nach dem Geschmack eines Individuums ziemlich verschieden ausfallen mußte, ist klar. Die Italiener hielten nicht mehr an den Tonleitern fest, wie sie ihnen von den Griechen und Römern überkommen waren. Die Juden-Christen brachten neue Wendungen hinzu, und so entstanden immer neue Tonleitern,

Digitized by Google

die endlich gar nicht mehr fixirt wurden. Die Päpste Gregor der Große und Sylvester versuchten die Neufixirung der alten Tonarten für den Kirchengesang, sowie die Fixirung einiger neuerer Tonleitern; auch kamen manche Verbesserungen in den Notirungen der Intervalle auf und zwischen den Linien hinzu, anstatt der früher gebrauchten Häkchen. Doch das Alles entsprach noch nicht dem Bedürfniß nach zeitgemäß angenehm klingendem, sogenanntem harmonischen Zusammensingen; auch war die Erlernung der vielen Tonarten sehr complicirt. Es hat nach der Einführung der Principien für die heutige Notenschrift durch Guido von Arezzo († 1050) noch Jahrhunderte gedauert, bis sich ein Proceß vollzog, welcher aus den alten Tonleitern endlich die heutige chromatische Tonleiter entstehen ließ; innerhalb dieser wurden zwei Tonleitern ausgewählt, welche sieben Tonstufen innerhalb der Octave enthielten, und welche sich nur dadurch von einander unterscheiden, daß man entweder die kleine oder große Terz benutzte (Moll und Dur). Uebrigens konnte diese Tonleiter, welche sich eben nur aus ganzen und halben Tönen in fixirter Reihenfolge zusammensetzte, von jedem beliebigen der zwölf innerhalb der Octave liegenden Halbtöne ausgehen; nur in ihrem Ausgangston (Tonica) besteht ihre Verschiedenheit. Unsere ganze Harmonik

Digitized by Google

und Melodik beruht auf diesem System. Wer hat dasselbe erfunden? Es ist gewiß nicht von Einem erfunden und gewaltsam octroyirt — der Papst selbst vermöchte dies nicht! — sondern es hat sich aus praktischem Bedürfniß, aus Convention (im früher angedeuteten Sinne dieses Wortes) heraus gebildet. Zu seiner Fixirung bedurfte es freilich erfahrener Musiker, es bedurfte bestimmter, feststehender Zeichen für jeden einzelnen Ton, bestimmter Bezeichnungen für die Tonart, d. h. für den Ausgangspunkt der Tonleiter, bestimmter Vorzeichnungen für die Erhöhung und Erniedrigung eines Tones u. s. w. Einen eigentlichen Erfinder unseres heutigen Musiksystems kennt die Geschichte nicht; es besteht erst seit wenig mehr als zwei Jahrhunderten.

Ich meine, unser heutiges Musiksystem, in welches wir hinein geboren sind, und das wir uns nur mit Hülfe historischer Studien anders denken können, hat sich ebenso allmälig entwickelt, wie unsere Sprache. Luther hat in seiner Bibelübersetzung das Neuhochdeutsche (als Compromiß aus dem Süddeutschen und dem Nieder- oder Plattdeutschen hervorgegangen) nicht erfunden, es dem deutschen Volke nicht aufgezwungen; doch er hat es in dem bedeutungsvollsten und populärsten Buche als Schriftsprache fixirt, und diese

Digitized by Google

Sprache, von Goethe und Schiller durch süddeutsche Worte und Wendungen erheblich bereichert, wird, eben weil sie fixirt ist, nach und nach alle Dialecte absorbiren; sie bleibt deshalb nicht starr, sondern nimmt aus den Dialecten wie aus anderen Sprachen immer neue Worte und Wendungen in ihren Fluß auf, nicht durch absichtliche Vergewaltigung seitens einzelner Schriftsteller, sondern aus einem gewissen Bedürfniß nach immer detaillirteren Bezeichnungen für alte und neue Eigenschaften und Vorgänge, sowie aus Bedürfniß nach abwechslungsvollem Klang. Wir können uns ebenso wenig vorstellen, daß unser jetziges Tonsystem sich wesentlich ändere, wie wir uns eine wesentliche Aenderung unserer Sprache vorstellen können. Eine Tonkunst ohne Rhythmik, ohne Melodie und Harmonie, ohne eine gewisse conventionelle Ordnung wäre für unsere Empfindung keine Kunst mehr, sondern ein Aneinanderreihen von Schreien, Heulen, Toben, Weinen, Wimmern, Juchzen in Form von kürzeren oder längeren Interjectionen gleich einem Rückfall von der jetzigen staatlichen Ordnung zum Zustand der Wilden, zum Individualismus, zur Anarchie und zum Nihilismus. Auch die Sprache ist wie die Musik ein Kunstwerk; sie kann ohne conventionelle Satzgliederung, ohne eine bestimmte Reihen-

Digitized by Google

folge und Ordnung des Auszudrückenden nicht gedacht werden.

Ich habe dies Alles angeführt, um dadurch meine Ansicht zu stützen, daß unsere moderne Musik mit ihrer Ausbildung von Harmonie und Melodie, welche — wie uns wenigstens scheint — sich nur in unserem modernen Tonsystem zu ihrer jetzigen Höhe erheben konnte, sich nicht nach anatomisch-physiologischen Naturgesetzen entwickelt hat, in keinen mathematisch-physikalischen Formeln eines „Laplace'schen Geistes" (Du Bois-Reymond) begriffen werden kann, sondern daß sie aus individuellen Empfindungen und aus socialen und Culturbedürfnissen hervorgegangen ist, die ihren Ursprung freilich in wesentlichen psycho-physiologischen Eigenschaften des Menschen und der menschlichen Gesellschaft haben. Die physikalischen Darstellungen der Bedingungen für unsere heutige Harmonielehre können nicht mehr beanspruchen als mathematische Erklärungsversuche für die bereits instinctiv gefundenen, angenehm (consonirend) oder unangenehm (dissonirend) auf uns wirkenden Zusammenklänge von Tönen zu sein. Das Unsichere dabei liegt darin, daß „angenehm" und „unangenehm" zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Menschen ebenso variable Empfindungsqualitäten

Digitized by Google

sind, wie etwa „gut“ und „böse“. Ich kann mir nun einmal nicht vorstellen, daß das Hören einer großen Terz und noch mehr das einer kleinen Terz je als Dissonanz unangenehm empfunden werden sollte, wenn es auch vor vielen hundert Jahren von den damaligen Menschen vielleicht so empfunden worden sein mag und es nach den in Zahlen ausgedrückten Schwingungsverhältnissen so sein soll. In der Kunst heißt es: „Erlaubt ist, was gefällt,“ nämlich den Zeitgenossen, welche besondere Freude an der Kunst haben und sich dieselbe durch Studium und Uebung zu eigen machen.

Was die Differenz von Dur- und Moll-Tonarten betrifft, so verbinden wir heute damit conventionell die Begriffe „fröhlich“ und „traurig“; eigentlich dem Worte nach „hart“ und „weich“. Mir ist es immer so vorgekommen, als ob die älteren Tanz- und Liebeslieder der Franzosen und anderer Culturnationen meist in Moll ständen. Auch scheint mir in den Volksliedern der halb civilisirten slavischen und ungarischen Nationen die Moll-Tonart vorzuherrschen, trotzdem sie auch zugleich Tanzlieder sind, ebenso in den monotonen Gesängen der Orientalen. Auch andere haben schon diese Bemerkung gemacht. Man hat dies dahin gedeutet, daß alle uncultivirten Nationen einen vorwiegend

Digitized by Google

melancholischen Charakter haben; das „Natürliche" sei die Dur-Tonart, theils wegen der Schwingungsverhältnisse der Grundtöne, theils wegen der unbewußt gehörten Obertöne, welche den Dur-Accord geben. Ich halte diese Erklärung für unrichtig. Meine Ansicht darüber ist folgende: Es ist bequemer, kostet weniger Anstrengung der Kehlkopfmuskeln, die kleine, als die große Terz und Sext zu singen; das wird jeder, selbst der geübte Sänger, zugeben. Die meisten Menschen sprechen in Moll, tragen vor oder schreien in Dur. Bei allen Sprachen (mit Ausnahme der einsilbigen) fällt die letzte Silbe meist in die kleine Terz zurück. Wenn das Volk anfängt, zu singen, weiß es natürlich nichts von einer Tonleiter und Tonart. Doch die Tonfolgen der vorhandenen Gesangsrecitationen mußten bei Aufstellung von Tonleitern hauptsächlich auf Moll führen. Jeder Mensch spricht vorwiegend in einer Tonart; ich spreche bei der gewöhnlichen Conversation in D-moll, beim Vortrag in D-dur. Wenn ich mich ruhig auf den Rücken lege und ohne Anstrengung eine Scala aufwärts singe, so ist mir als Bassisten folgende am bequemsten: D, E, F, G, A, B, C (dorisch), ebenso abwärts. Beim Singen von Tönen, welche ihrer Höhe wegen überhaupt Anstrengung erfordern, kommt es auf ein etwas Mehr von Anstrengung nicht an; in

Digitized by Google

der Höhe ist Dur und Moll in dieser Beziehung gleich. Wenn also die Ausbildung der modernen chromatischen Tonleiter mehr auf socialen und conventionellen Motiven beruht, so scheint mir die Bildung von Dur und Moll, und zumal das Vorherrschen des letzteren in den Anfängen der Musik, wie es scheint, bei allen Völkern mehr rein physiologische Gründe zu haben, nämlich die geringere Anstrengung der Kehlkopfmuskeln und die Beziehung zum Tonfall der Worte.

Die Entwicklung von Kunst und Wissenschaft geht wie jede Entwicklung, wie jeder Aufbau nie sprungweise vor sich; jede weitere Zuthat, jeder Fortschritt knüpft an etwas Früheres an. Nachdem der Dreiklang einmal als eine der angenehmsten Harmonien von Vielen empfunden und als solche angenommen war, entwickelte sich daraus alles Uebrige in ziemlich consequenter Weise. Ein mathematischer Beweis, daß *nur* der Dreiklang gefallen *konnte*, und daß nur *er* als Ausgang eines Harmoniesystems dienen *konnte*, ist nicht zu führen. Wir können nur sagen, daß der Mensch im Laufe seiner Culturentwicklung eine *Freude an gewissen regelmäßigen* Verhältnissen in sich ausgebildet hat. Dies gilt vor Allem in der zuerst entwickelten Kunst, der Architektur, und war hier allerdings von rein physikalischen Verhält-

Digitized by Google

niſſen, von den empiriſch gefundenen Geſetzen der Statik abhängig. Dabei wurde das urſprünglich Nothwendige und Nützliche in den Verhältniſſen des Aufbaues nach und nach zum Gewohnheitsgemäßen, zum Angenehmen, zum Schönen. Es iſt aber doch eine große Differenz zwiſchen Geſichts- und Gehörswahrnehmungen und ein kühner Gedanke, zu meinen, daß unſer Gehörorgan das Angenehme des Zuſammenklanges von Tönen nach den phyſikaliſchen Urſachen ſeiner Intervalle etwa mit den Abſtänden der Octaven bemißt, wie das Auge ein Gebäude mit einem Maßſtab. Ich kann der Akuſtik für die Entwicklung der „Tonkunſt" keine ſo unbedingt fundamentale Bedeutung zugeſtehen, wie der Statik für die Architektur; denn *jede* Tonverbindung iſt möglich, nicht aber jede Art der Zuſammenfügung von Baumaterial. Ich wüßte nicht, was man phyſikaliſch und pſychophyſiologiſch dagegen einwenden könnte, wenn Jemand behauptete, der Zuſammenklang von C Cis D, oder C D E, oder C Cis Dis ſei für *ihn* der ſchönſte, er ſei für ihn Harmonie, ein Dreiklang dagegen ſei ihm höchſt unangenehm. Es iſt nur die Frage, ein wie großes Publicum ſich bildet, welches das Gleiche mit ihm empfindet oder zu empfinden vorgibt, und welches die auf Baſis dieſer, für ihn harmoniſchen Tonver-

Digitized by Google

bindungen componirten Stücke mit steigender und immer mehr sich verbreitender Begeisterung anhört: einen Beweis liefern, daß eine solche Musik absolut unmöglich und unschön ist, kann man nicht. Die Majorität des Publicums entscheidet, und wird, wenn es an dieser Art von Musik ermüdet ist, Anderen folgen, die ihm etwas Anderes bieten. Es ist wie mit der Bildung einer Secte; sie erfolgt aus der Empfindung und Grübelei eines Einzelnen, wird aber zu einer weit verbreiteten Religion nur durch die Menge Derer, welche sich ihr anschließen. Die Empfindung des Einzelnen ist nun freilich die Theilempfindung des Ganzen in einer besonderen Form; warum aber gerade die Form, in welcher sie auftritt, wenigen oder den meisten Zeitgenossen besonders gefällt, läßt sich weder mathematisch-physikalisch noch psycho-physiologisch beweisen.

Ich muß schließlich meine Ueberzeugung dahin aussprechen, daß ich die Empfindung des Harmonischen für eine im Subject allmälig entstandene conventionelle, nicht für eine ursprünglich nothwendige halte[1]).

---

[1]) Ein Ohrenzeuge (Wittman, in der „Neuen freien Presse") berichtetet folgendermaßen über die chinesische Theater-

Digitized by Google

Ebenso verhält es sich mit dem, was wir heutzutage „Melodie“ nennen. Es fällt mir nicht ein, behaupten zu wollen, daß es vor der Einführung der diatonischen und chromatischen

---

musik: Der als Primadonna costümirte Star singt eine Arie. „Das geht nun freilich beinahe über das, was ein europäisches Ohr zu ertragen vermag. Wir begreifen einfach nicht, daß man eine solche Stimmverquetschung Gesang heißen kann. So krächzt ein Rabe, so miaut eine Katze, so knarrt die Thür in den Angeln, so ächzt die dürre Stiefelsohle, so quiekt ein Ferkel, so quietscht das Rad im Hemmschuh, so rätscht die Osterschnarre der Gassenjungen — so singt kein Mensch.“ — „Uebrigens pausirt das Orchester höchst selten. Die Vorstellung wird fast unausgesetzt melodramatisch begleitet. Höhere dramatische Momente werden natürlich ausführlicher behandelt, vor Allem Schlacht und Kampf. Dann arbeiten die Spielleute wie besessen. Die Becken schwirren, das Tamtam dröhnt, die Pfeifen schrillen, die Fideln winseln, Alles wettert und scheppert wild durcheinander, und über das Ganze hin rasselt die fürchterliche Kesselpaute, als ob der Wahnsinn den Klöppel schwänge. Von harmonischem Zusammenhang keine Spur. Hier verschwört sich der Genius der Dissonanz mit allen musikhassenden bösen Feen, um eine Symphonie von Greueltönen ins Leben zu rufen, von denen man sich schlechterdings keine Vorstellung machen kann.“ Die Chinesen sind das älteste Culturvolk und haben an ihrer Musik dieselbe Freude, wie wir an der unsrigen. Wer hat recht? Beide; ein Compromiß ist da nicht zu schließen. Unser Berichterstatter fügt noch hinzu: „In der lebendigen Gegenwart macht es (das Theater) den Eindruck einer greisenhaften Kunst des kindisch gewordenen Alters.“ Wird das auch das Ende unseres Theaters, unserer Kunst sein?

Digitized by Google

Tonleiter keine auch für uns theilweise erfreuliche Harmonie und Melodie gegeben habe. Stammen doch beide Worte aus dem Griechischen und bezeichneten schon zur Zeit ihrer ersten Verwendung gewisse, dem Ohr angenehme Zusammenklänge und Tonfolgen. Ob wir aber Alles, was die Griechen „melodisch" (von Melos, Gesang) genannt haben, heute noch als angenehme Tonfolge empfinden würden, ist wohl sehr zweifelhaft. Dies gilt ebenso von der mittelalterigen Musik. Ja selbst manche von Luther fixirten protestantischen Choräle, bestimmt, von der Gemeinde mitgesungen zu werden, und häufig weltlichen Volksliedern entnommen, machen uns kaum noch einen „melodischen" (ebenso wenig wie die Worte einen „poetischen") Eindruck. Es gehört die Erinnerung an die Kindheit und an den Eindruck, den der protestantische Gottesdienst auf die junge Seele gemacht hat, dazu, um bei manchen dieser Choräle warm zu empfinden. Ein Katholik wird sich überhaupt schwer in das Mitsingen der ganzen Gemeinde finden, ebenso wie ein Protestant schwer Fühlung zur Messe und zur Meßmusik finden wird. Wer Gelegenheit sucht, sich musikalisch auszubilden, wird nicht umhin können, sich in beide Formen des christlichen Kirchengesanges hinein zu leben, und wird auch in beiden das Melodische zu finden

Digitized by Google

wiſſen; doch es bedarf dazu immer einer Art hiſtoriſcher Anpaſſung. Was bezeichnet nun für uns der Ausdruck „Melodie“? Man pflegt gewöhnlich zu ſagen: „eine rhythmiſch gegliederte, dem Ohr angenehme Folge von Tönen.“ Im Allgemeinen iſt dagegen vorläufig nichts einzuwenden, und wir wollen etwas näher darauf eingehen.

Ich habe ſchon früher hervorgehoben, daß die Muſik ſich hauptſächlich dadurch zu einer „Tonkunſt“ entwickelte, daß ſie ſich an ſolche Wortgedanken anſchloß, welche in Verſen rhythmiſch gegliedert waren; ſie war dadurch an eine beſtimmte Form rhythmiſcher Wiederholung gebunden. Sang man die Muſik ohne Worte, oder ſpielte man ſie auf einem Inſtrumente, ſo hatte man eine rhythmiſch geordnete Tonfolge, eine „Melodie“, die wohl noch die Spuren des Sprachtonfalls an ſich trug, doch für ſich allein beſtehen konnte. So entſtand die geformte abſolute Muſik, die Muſik ohne Worte. Ich hörte von einer etwas civiliſirteren Zigeunercapelle, wenn ich nicht irre in Großwardein, einige Czardas, die mir beſonders gefielen; da man mir ſagte, es ſeien Compoſitionen des erſten Geigers, ſo fragte ich ihn, ob er ſie habe drucken laſſen, worauf er erwiderte: „Noch

Digitized by Google

nicht, ich muß erst Texte dazu suchen." Auf vorhandene allbekannte Tanzlied-Melodien von einem bestimmten Rhythmus machen witzige Menschen im Volke oft genug neue Verse; die improvisirten Vierzeiligen rufen beim Volke ganz dasselbe Vergnügen hervor, wie die improvisirten Couplets beim Theaterpublicum. So geht jetzt bald die Musik, bald das Wort voraus; daß aber Anfangs das Wort der Krystallisationspunkt für die Musik war, halte ich dennoch fest. Wenn sich die der Worte und Verse wegen rhythmisch gegliederten Tonfolgen vom Wort lösten, nach und nach selbständig machten, und sich dann auch allmälig vom Wort unabhängig tönende, verschiedenartig gegliederte Formen ausbildeten, so ist dies wohl ebenso verständlich, als daß sich weiterhin auch neue Sprachrhythmen ohne Rücksicht auf Töne entwickelten. Die Formen der vom Wort abgelösten Tonkunst erreichten nach und nach eine gewisse Selbständigkeit und fanden die *neuen Bedingungen ihrer Entwicklung* in dem neuen Material. So entstand die selbständige Instrumentalmusik. Ihre Herkunft von Gebet-, Marsch-, Tanz-, Arbeitsgesang ist in den Formen unserer modernen Instrumentalmusik noch sehr deutlich zu erkennen. Die Suiten Bach's sind aus Tanzlieder-Musik zusammengesetzt: Courante,

Digitized by Google

Sarabande, Pascaglia, Gavotte, Menuett, Gigue. Das Menuett hat sich bis in die neuesten Zeiten in Sonaten und Symphonien erhalten. Auch Märsche kommen noch in der ernsten Concertmusik vor, zumal Trauermärsche. Die Rhythmen der Reiterlieder, Wanderlieder, Dreschlieder, Schmiedelieder, Matrosenlieder (beim Aufziehen der Ankertaue), Spinnlieder, Schnitterlieder u. s. w. sind aus den rhythmischen Bewegungen des Körpers hervorgegangen, ihnen angepaßt. Wenn sie auch nicht gerade in Liedform für die reine Instrumentalmusik verwendet werden, so haben sie dieselbe doch durch ihre verschiedenartigen Rhythmen bereichert. Da die Sprache eines der ursprünglichen Momente ist, welches auf den musikalischen Rhythmus wirkt, so hat der internationale Verkehr, der uns mit den Sprachen und der Volksmusik anderer Völker häufiger in Berührung brachte, die internationale Musik auch um sehr viele neue Rhythmen bereichert; sie hat die Rhythmik der nationalen englischen, skandinavischen, italienischen, slavischen, ungarischen Tanzlieder und Tänze in sich aufgenommen.

Daß wir eine „Melodie" nur in rhythmisch geordneten Tonfolgen denken können, und daß diese Rhythmik aus verschiedenen Quellen stammt, wird wohl allgemein zugegeben. Doch die obige

Digitized by Google

Definition von „Melodie“ verlangt auch noch „eine dem Ohr angenehme Folge von Tönen“. Man fragt da gleich: „welchem Ohr angenehm?“ Antwortet man etwa: einem „musikalischen“, so wird sich gleich die Frage anschließen: „welches sind die charakteristischen Zeichen eines musikalischen Ohres?“ Wir kommen damit in einen Cirkel von Fragen, aus welchen ich keinen Ausweg finde. Vom Rhythmus fragen wir nicht, ob er uns unangenehm oder angenehm ist; man könnte höchstens sagen, eine lebhafte rhythmische Bewegung kann uns unangenehm sein, wenn wir uns gerade in einer contemplativen, ruhigen Stimmung befinden; sie stört uns darin oder ermüdet uns bei der Mitbewegung, und Aehnliches; doch ein Rhythmus als solcher, unabhängig von unseren Stimmungen, wird uns nicht leicht die Empfindung von schön und häßlich anregen. Anders ist es mit den Tonfolgen. Die Folge c' fis' h' f“, auch c' cis' fis' h' machen mir einen unangenehmen Eindruck; warum? weil mir bei der nicht zu raschen Aufeinanderfolge dieser Töne so viel Nachklang im Ohr bleibt, daß ich alle vier Töne als Zusammenklang empfinde und der Zusammenklang dieser Töne mir mißfällt. Hier kommen wir also auf die Harmonie zurück. Im volksthümlichen conventionellen Sinne der heutigen

Digitized by Google

Musik erscheint uns eine Tonfolge angenehm, welche sich innerhalb der uns gewohnten und uns dadurch angenehm gewordenen Harmonien bewegt. Wir kommen auf den Schluß, daß die Melodie mit der Harmonie aufs Engste verbunden ist. Man rufe sich irgend eine populär gewordene Melodie zurück, und man wird finden, daß sie sich in leicht übersichtlichen, nicht zu oft wechselnden, uns gewohnten (conventionell gewordenen) Harmonien und Harmoniefolgen bewegt und schließlich auf die Tonart zurückkehrt, von welcher sie ausging. Darin beruht auch in der That das, was man „melodiös" zu nennen pflegt. Die Zahl der Menschen, welche bis zu dem Grade musikalisch sind, daß sie nicht nur einfache Lieder mitsingen, sondern daß man sie auch lehren kann, mehrstimmig zu singen, ist im deutschen Volke eine ungemein große. Das deutsche Oesterreich mag sich vielleicht in dieser Beziehung besonders auszeichnen. In St. Gilgem bei Salzburg am schönen Aberseе, wo ich meinen Sommeraufenthalt zu nehmen pflege, besteht ein kleiner Chor und ein kleines Blasorchester; die Leute haben die größte Freude an ihrem Zusammensingen und Zusammenblasen und üben sich jeden Winter neue Stücke ein. Und doch hat der Ort nur 1200 Einwohner. Man darf natürlich keine scharfe Kritik

Digitized by Google

an die Leistungen anlegen; doch die Freude an der Musik ist groß genug, um sich darum auch wohl etwas abzuplagen. Der Meßgesang, zu welchem vom Schulmeister und Organisten die zum Gesang brauchbaren Kinder und Erwachsenen herangezogen werden, gibt mehr Gelegenheit zum Singen in der Kirche, als der Unisonogesang der Choräle beim protestantischen Gottesdienst; der katholische Gottesdienst wirkt durch die Heranziehung von Musik, Malerei und farbiger Sculptur (die Madonnen-, Christus- und Heiligenbilder sind ja immer gemalt) besonders stark auf die Phantasie; davon geht dann auch etwas ins gewöhnliche Leben über.

Der Zusammenhang des rhythmischen und harmonischen Elementes im „Melodischen" ist wohl allgemein anerkannt, ja er wird gewissermaßen immer vorausgesetzt. So hängt denn auch der Wunsch und das Streben, die Harmonienfolge immer mannigfaltiger zu gestalten, innig mit dem gleichen Wunsch für die Melodie zusammen, und zwar ebenso sehr nach der Richtung der Rhythmik als der Tonfolge. Was wir bisher besprochen haben, pflegt man gewöhnlich als volksthümliche Musik zu bezeichnen, weil sie sich leicht in größeren Volksschichten verbreitet. Das genügt aber Denen nicht, welche viel Musik hören

Digitized by Google

müssen oder wollen, und welche aus innerer Anlage immer an Musik denken, sich immer aus innerem Zwang damit beschäftigen müssen. Bleiben wir vorläufig beim Kirchengesang, so erwuchs nicht nur in den Chordirigenten, sondern auch in den Sängern der Wunsch nach Neuem, nach Abwechslung. — Man ermüdete nicht nur an den durch ewige Wiederholung endlich langweilig gewordenen Harmoniefolgen, sondern auch an den immer gleichzeitig fortschreitenden, im Rhythmus wenig veränderten Melodien, die man ursprünglich vom Tenor, dann auch wohl vom Baß und endlich fast allein vom Discant singen ließ. Man versuchte also, die Stimmen nicht immer zugleich anfangen und aufhören, sondern sie nach und nach eintreten, einzelne zuweilen aufhören zu lassen; auch wagte man, die Rhythmen in kleinere Theile zu zerlegen oder sie zu vergrößern, ohne eine Störung in die Harmonie zu bringen. Letzteres führte sie zur sogenannten „Polyphonie". Jede einzelne Stimme ging ihren eigenen Weg, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören; um die Einheit nicht zu verlieren, traten sie von Zeit zu Zeit, nothwendiger Weise am Schluß, wieder zusammen. So entstanden Canon, Fuge und andere Tonformen; die Musik hatte die Oberherrschaft über das Wort gewonnen.

Digitized by Google

Dieſe neue Methode gefiel und fand immer mehr und mehr Verbreitung. Das rhythmiſche Element (rhythmiſches Motiv), aus welchem die Polyphonie entſprang, intereſſirte eine Zeit lang mehr als das harmoniſche und melodiſche, ja man ſchenkte ihm eine ſo vorwiegende Aufmerkſamkeit, daß man es mit dem Harmoniſchen nicht mehr ſo genau nahm; man achtete nicht mehr darauf; die Aufmerkſamkeit war hauptſächlich auf die einzelnen Stimmen gerichtet. Die Componiſten gingen ſo rückſichtslos in dieſer Richtung vor, daß die Muſik immer ſchwieriger auszuführen wurde und ſich immer mehr vom Volksthümlichen entfernte, ja ſogar in einen gewiſſen Gegenſatz zu demſelben trat. Dies führte zur Rückkehr zum vorwiegend Harmoniſchen und Melodiſchen. Natürlich kam bei der übermäßigen Ausbildung der Polyphonie auch das Wort und der Geſammtausdruck der Wortgedanken zu kurz; die allzu polyphone und fortdauernd polyphone Behandlung der Stimmen entſprach nicht mehr der Stimmung, welche durch die Worte hervorgerufen werden ſollte. Dieſer Kampf zwiſchen Muſik und Wort, ſowie zwiſchen Polyphonie und harmoniſcher Melodie zieht ſich nun ſchon mehrere hundert Jahre durch die Geſchichte der Muſik. Kaum war man wieder auf gewiſſe Conceſſionen von beiden

Digitized by Google

Seiten eingegangen, so ermüdete der Künstler und das Publicum daran, und man ging wieder mehr in die eine oder andere Richtung, kam wieder zu neuen Compromissen. Da die Verbindung von Wortgedanken und Tongestaltungen keine natürlich physiologische Basis hat, sondern rein conventionell ist, so wird das Schwanken, wie weit man die eine oder andere Wahrnehmung (das Hören der Worte und Gedanken oder das Hören der Töne und Tonfolgen) bei ihrer gleichzeitigen Einwirkung bevorzugen will, so lange dauern, wie der Mensch überhaupt spricht und singt. Die Sprache hat ihre eigenen Formen zur Gestaltung von Gedanken und Empfindungen nach gewissen, in ihr liegenden Bedingungen für den poetischen Ausdruck entwickelt. Die Tongestaltungen haben sich vom Wort, vom Gesang abgelöst und haben sich nach Bedingungen, welche eben in der Tonwelt selbst liegen, auch zu gewissen Formen, zur „Tonkunst" ausgebildet. Die Bedingungen, unter welchen sich aber die höchste Wirkung der Poesie und die höchste Wirkung der Musik entfaltet, sind nur theilweise dieselben; oft steigern sie sich gegenseitig, oft stehen sie in vollstem Gegensatz.

Wir wollen jetzt von der Verbindung zwischen Ton und Wort ganz absehen und einen Blick auf die Entwicklung der Instrumentalmusik,

Digitized by Google

der sogenannten absoluten Musik, werfen. Ich finde es begreiflich, daß es den Instrumentalisten noch früher langweilig wurde, immer bei gleichem Rhythmus gleichzeitig in den conventionellen Harmonien vorzuschreiten. Sie fingen also jeder für sich an, zu ihrer Unterhaltung verschiedene Veränderungen zu machen. Sobald sich nur Einer diesen Spaß erlaubte, konnte das ja in der That die Langeweile angenehm unterbrechen. Wenn aber jeder Quartettist in jedem Tacte sich nach Belieben solche Veränderungen erlaubte, so mag das wohl manchmal im Vergleich zum conventionell Harmonischen sehr häßlich geklungen haben. Bei den Italienern hat diese Lust am Variiren bei Spielen von Quartetten und Symphonien wohl am längsten angehalten. So erzählt Spohr in seiner Selbstbiographie (19. December 1816, Bd. I, S. 330) mit Entsetzen von den Variationen, welche selbst die Hornisten und Clarinettisten in der Begleitung zu einem seiner Violinconcerte in Rom machten. Mit Maß betrieben, erfreute aber das Variiren auch das größere Publicum, und die Componisten brachten bald mehr Bewegung und eine geregelte Polyphonie in ihren Instrumentalwerken an. Doch die Ablösung der Musik vom Wort hatte noch eine weitere Folge für die Entwicklung der Instru-

Digitized by Google

mentalmusik. Die Melodie war nicht mehr an den Wortsatz gebunden; man konnte sie daher auch stückweise verwenden, konnte sie in einzelne Bewegungsmomente, in „Motive" auflösen und diese nun freier verwenden; man konnte die den Melodien entnommenen Motive neben-, über-, untereinander legen, harmonisch und rhythmisch beliebig mit ihnen spielen. Ja man brauchte die Melodie in der früheren zusammenhängenden Form überhaupt nicht mehr; man konnte auch mit kürzeren oder längeren Motiven hübsch arbeiten, dann zur Abwechslung wieder eine geschlossene Melodie bringen u. s. w. — So entstanden neue, auf rein musikalischer Basis beruhende Tonformen, unter welchen die sogenannte Sonatenform bald die Oberhand gewann. Dieselbe hat sich von Scarlatti und Emanuel Bach bis Brahms mannigfach ausgestaltet. Ihr Wesen besteht in Abwechslung von rhythmischen und harmonischen Motiven, in theils vorwiegend polyphoner, theils vorwiegend melodiöser Gestaltung der Tonformen. Die Mannigfaltigkeit, welche sich dabei unter der Hand hervorragender Talente entwickelte, ist eine außerordentlich große geworden; daneben oder auch innerhalb der Sonatenformen besteht die harmonische und rhythmische Variation abgeschlossener Melodien, eines so-

Digitized by Google

genannten „Thema“. Man kann freilich auch das Spielen mit Motiven, zumal die sogenannte Durchführung in der Sonatenform, im gewissen Sinne als ein Variiren derselben bezeichnen, doch ist diese nicht so streng an ein bestimmt geformtes Thema gebunden. Diese Entwicklung rein musikalischer Formen hatte aber auch eigenthümliche Wirkung auf das, was man Melodie zu nennen pflegt. Bei der polyphonen Musik ist die Aufmerksamkeit so vorwiegend von dem Verfolgen der rhythmischen Bewegung der einzelnen Stimmen in Anspruch genommen, von den aus einander, zu einander, über einander sich bewegenden Motiven, daß dabei die Dissonanzen, welche vorübergehend entstehen, überhört werden, wenn nur an gewissen, rhythmisch wichtigen Punkten die Consonanz wieder eintritt. Wir können viel und selbst ziemlich lang dauernde Dissonanz vertragen, wenn wir nur nach unseren, in die üblichen Harmoniefolgen eingewöhnten Empfindungen voraus fühlen, daß jetzt die Consonanz eintreten muß. (Ich erinnere z. B. an den langen Triller auf der Septime am Ende der Athalie-Ouverture von Mendelssohn.) Die Erscheinung, daß wir hauptsächlich und bewußt nur das wahrnehmen, worauf wir unsere Aufmerksamkeit concentriren, und Alles

zugleich physiologisch Wahrgenommene unbeachtet lassen, ist eine sehr verbreitete auf dem Gebiete der Sinneswahrnehmungen. So haben die meisten Menschen eine Menge kleiner undurchsichtiger Pünktchen im Glaskörper ihres Auges, die sie nicht beachten, so lange sie Gegenstände fixiren, den Blickpunkt auf sie richten, die aber beim gedankenlosen Hinstarren in die Weite sofort als sogenannte „Mouches volantes" sichtbar werden; ähnlich geht es mit den Nachbildern in den complementären Farben, die uns nicht stören, weil wir sie nicht beachten. Dasselbe findet aber auch bei rein psychischen Vorgängen statt. Es ist eine wesentliche Eigenschaft des Culturmenschen, die vom Kinde erworben werden muß, die Aufmerksamkeit, den inneren „Blickpunkt", auf einige wenige Vorstellungen, seien sie direct erregt oder reproducirt, zu richten, zu „concentriren".

Wir haben früher zugestanden, daß das „Melodiöse" wesentlich darin liegt, daß die Tonfolge sich innerhalb gewohnter, nicht zu rasch wechselnder Harmonien bewegt. Für den musikalisch Gebildeten erweitert sich dieser Begriff aber wesentlich; er gewöhnt sich, vorübergehende Dissonanzen nicht nur zu überhören, sondern sie sogar als angenehm oder mindestens als „interessant"

Digitized by Google

zu empfinden, wenn er dabei die großen Linien, in welchen sich die Tonmassen bewegen, klar übersieht. Wenn wir nur feste, starke Bässe deutlich durchhören, sie gewissermaßen als Melodie oder Thema festhalten, macht es uns nichts, daneben auf- und absteigende diatonische oder chromatische Scalen zu hören. Ja selbst fest und sicher dastehende Harmoniefolgen können durch nebenher laufende Scalen uns interessanter gemacht werden; die Momente vorübergehender gräßlicher Dissonanzen überhören wir. Beispiel: in der Einleitung zu Mozart's Don Juan-Ouverture. Will man diese Scalen als Melodie bezeichnen, so ist dagegen wohl nichts einzuwenden, obgleich es eine Tradition ist, daß Mozart sie erst nachträglich in die Partitur eingetragen habe. Chromatische Tonfolgen kommen von Bach bis Brahms und Wagner so oft in Melodien und Motiven vor, daß wir uns vollkommen daran gewöhnt haben; wir rücken dabei die rhythmische Bewegung der Tonfolgen (das, was man in der Malerei die Linien, die Zeichnung nennt) in den inneren Hörpunkt (physisch und psychisch) und überhören das daneben Erklingende.

Es würde einem geschickten Componisten nicht schwer fallen, aus den Tonfolgen, von welchen ich

Digitized by Google

früher sagte, daß sie mir unangenehm klingen, ein interessantes musikalisches Motiv zu machen — die Tonfolgen Bach, (b, a, c, h) und Asch (a, es, c, h), aus welchen Liszt und Schumann Fugen gemacht haben, klingen beim ersten Hören auch nicht viel schöner — ja nach einiger Gewöhnung durch häufige Wiederholungen könnte man es auch für eine Melodie halten [1]).

[1]) Auf dem Clavier, wo es bei dem schwachen Fortklingen gehaltener Töne und bei dem gleichen Tontimbre schwer ist, die einzelnen Stimmen eines polyphonen Stückes aus einander zu hören, treten harmonische Härten ganz besonders stark hervor. Clavierfugen spielen, ist sehr interessant, sie nur anhören, ist oft ein sehr zweifelhafter Genuß; ebenso geht es auch mit anderer polyphoner Claviermusik, zumal mit vierhändig arrangirten complicirteren Musikstücken. Gut eingeübte polyphone Orchester- und Chormusik ist weit leichter zu verstehen, weil die einzelnen Stimmen durch die Verschiedenheit der instrumentalen und Stimmklangfarben besser hervortreten. Daß schwierig zu bewältigende Musik, zumal Streichquartett, unter den Händen von sonst geübten Dilettanten ganz besonders gräßlich klingt, liegt hauptsächlich an der Unsicherheit und Furchtsamkeit, mit welcher die Töne gegriffen und der Bogen angesetzt wird. Dadurch entstehen so viele Schwebungen, und man hört neben den Tönen so viel Kratzen und Schnarren, daß sehr viel guter Wille und Ausdauer dazu gehört, unter solchen Verhältnissen auf neuere complicirtere Musik einzugehen. Auf dem Clavier spielt man entweder falsch oder richtig; bei den Streichern (auch bei den Bläsern) gibt es aber so viele Nüancen der Falsch-

Digitized by Google

Solange das Auftreten vorübergehender Dissonanzen eine gewisse Grenze nicht überschreitet, unterhält und interessirt es uns; denn das, was wir conventionell als harmonisch zu empfinden gewöhnt sind, langweilt uns, wenn es unverändert, dauernd auf uns einwirkt. Wo ist da aber diese Grenze des Interessanten? Wie lange halten wir die Dissonanzen und die Complication des Rhythmus aus, ohne im Genuß beeinträchtigt zu werden? — Ich erachte es für unmöglich, dies je festzustellen, weil es von rein individuellen und bis zu einem gewissen Grade von socialen Empfindungsmomenten (ästhetischen Motiven) abhängt. — Es kommt immer darauf an, wie Viele demjenigen neuen Componisten, der vorwiegend das Interessante sucht, als Jünger einer sogenannten neuen Compositionsweise folgen. Hat er wirklich die Richtung getroffen, nach welcher

---

heit, die wir als Unreinheit bezeichnen, daß der Hörer oft gar nicht weiß, was er hört, und wie es eigentlich sein soll. — Ich muß übrigens gestehen, daß ich selten, auch von den besten Künstlern, ein Streichquartett gehört habe, welches beim Beginn eines Concertes mir absolut rein geklungen hätte. Liegt es an den Spielern oder daran, daß sich das Ohr im großen Raum erst an den an sich ja eigentlich schönsten Zusammenklang der vier Streichinstrumente gewöhnen muß?

Digitized by Google

die Seele des musikalischen oder auch des unmusikalischen Volkes strebte, so wird er nach und nach immer mehr Jünger finden, wenn nicht, so wird man ihn allein gehen lassen und über ihn lachen.

Helmholtz spricht das, was wir in diesem Abschnitt in unserer Weise entwickelt haben, in seinem classischen Buch folgendermaßen aus[1]): „Wie viel Rauhigkeit der Hörer als Mittel musikalischen Ausdruckes zu ertragen geneigt ist, hängt von Geschmack und Gewöhnung ab; daher die Grenze zwischen Consonanzen und Dissonanzen sich vielfältig geändert hat. Ebenso sind die Tonleitern, Tonarten und deren Modulationen mannigfachem Wechsel unterworfen gewesen, nicht bloß bei ungebildeten und rohen Völkern, sondern selbst in denjenigen Perioden der Weltgeschichte und bei denjenigen Nationen, wo die höchsten Blüthen menschlicher Bildung zum Aufbruch kamen."

Daraus folgt der Satz, der unseren musikalischen Theoretikern und Historikern noch immer nicht genügend gegenwärtig ist, daß das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht auf

[1]) Erste Auflage, S. 358.

Digitized by Google

unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es die Consequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden.

Digitized by Google

Viertes Capitel.

In welcher Weise wirkt die Musik auf uns?

Das musikalisch gebildete Publicum im Verhältniß zur gesammten Menschheit sehr klein. — Poesie, Malerei, Musik greifen oft ineinander. — Die Musik als bewegliche Kunst kann dadurch wirken, daß sie zu den körperlichen und psychischen Bewegungen des Menschen in gewisse Beziehungen tritt; einen Zweck oder eine Richtung dieser Bewegung kann sie nicht bezeichnen. — Symbolische Wirkungen und ihre Associationen: Hörner-, Trompeten-, Oboe-, Flöten-, Posaunen-Klang. Psycho-physiologische Wirkungen. Malende Musik. — Erzählende Musik, Programm-Musik. Ernste, heitere, schwere, leichte Musik. Pathetische Musik. — Kann die Musik auch komisch sein? — Scherze. Graziöse Musik. Religiöse Musik und Malerei. Romantische, classische Musik. Poetische Musik. Gedankenvolle, geistreiche, leere, geistlose Musik. Geschmacklose Musik. Originelle Musik.

Wirkung neuer Musik auf das Publicum. Die Entwicklung der neuen Meister.

„Auf uns?“ Ich meine damit, auf moderne Menschen eines Culturvolkes. „Culturvolk“ ist ein

Digitized by Google

sehr dehnbarer Begriff; wir müssen denselben enger begrenzen und hinzufügen: „musikalisch entwickeltes Culturvolk". Wir können eigentlich nur die europäischen Völkerschaften darunter begreifen; in den andern Welttheilen nehmen nur die wenigen dort ansässigen Menschen mit europäischer Bildung an Musik *als „Kunst"* Theil; und bei uns in Europa doch nur vorwiegend die Städtebewohner. So wird denn das Musik-Publicum gegenüber der gesammten Menschheit recht klein, erheblich kleiner als das Publicum für Poesie, Malerei, Architektur, Tanz. Und aus diesem kleinen Publicum ist die Zahl der geboren und durch Erziehung ausgebildet Musikalischen noch wieder auszusondern.

Die Poesie wirkt durch die Sprache, durch den Associationszwang der Worte mit Vorstellungen; sie bringt Wortgedanken zum Ausdruck, hebt Gedächtnißbilder von der Natur, von Empfindungen und Handlungen aus uns hervor und combinirt dieselben; *sie erzählt, sie beschreibt.* Die Malerei zeigt uns Linien und Farben. Im Anfange nur als Decoration der Gebäude benützt, entwickelt sie sich nach und nach zur phantastisch freien Linien-, Formen- und Farbenkunst, Arabeskenkunst, wie sie auch heute noch bei den mohammedanischen Völkern aus-

Digitized by Google

schließlich als solche zur Anwendung kommt. In dieser Form steht sie der Musik am nächsten. Sobald sie die Linien und Farben so gestaltet, daß dieselben uns die Vorstellung von Gegenständen oder von Menschen, Thieren und Landschaften aufzwingen, wird sie zur „nachbildenden" Kunst. Ebenso verhält es sich mit der Sculptur [1]).

Die Malerei als nachbildende Kunst oder, wie man kürzer zu sagen pflegt, als „bildende Kunst" kann durch Combination von „dargestellten" Gegenständen, Landschaften, Thieren und Menschen gleich der Poesie die Vorstellung eines Vorganges in uns hervorrufen, wenn sie als ausschließlich ruhende Kunst auch nur *einen Moment* derselben vorzuführen im Stande ist. Poesie und Malerei greifen gern gegenseitig in-

---

[1]) Maler und Bildhauer gestalten immer nur ihre Gedächtnißbilder, denn sie können auch beim Arbeiten nach der Natur nie zugleich auf die Wirkung ihres Pinsels oder ihrer Thon knetenden Hände sehen. Ob nun ein Maler jede Secunde auf sein Modell und dann auf seinen Pinsel sieht, oder ob ein anderer sich ersteres so genau einzuprägen im Stande ist, daß er es erst am folgenden Tage auf die Leinwand bringt, ist nichts Wesentliches, sondern nur eine Differenz in der Treue und Intensität des Gedächtnisses und in der technischen Sicherheit, das Gedächtnißbild (etwa wie ein Traumbild) zu copiren.

Digitized by Google

einander. Die Poesie malt gern, die Malerei erzählt gern.

Die Phantasie und Ideenassociation kommt ihnen dabei durch Jahrtausend lange Uebung zu Hülfe. Die poetische Vorstellung wird uns durch die Erziehung nach und nach so geläufig, daß wir das Geschilderte zu sehen meinen. Doch gehört ebenso Erziehung dazu, das von der Malerei Dargestellte mit der Wirklichkeit in Verbindung zu bringen; wer nicht von Kindheit an durch Bilderbücher daran gewöhnt ist, wird später mit einem Bild nicht sofort eine Vorstellung verbinden können. Das wird den Meisten kaum glaublich erscheinen. Ein Erlebniß mag es erläutern. Ein Landschaftsmaler hatte im Gebirge ein Bild der Gegend sehr treu copirt. Da kam ein Bauer des Wegs daher, blieb hinter ihm stehen und starrte das Bild an. Der Maler fragte: „Nun, kennt ihr das?“ Der Bauer schwieg lange und schaute verwundert auf das Bild; endlich sagte er: „Weiß nit; a Heiliger ist's nit; a Türk ist's a nit; kenn mi nit aus,“ und ging seiner Wege. Die ganze Vorstellung von einem Bilde beschränkte sich bei diesem Bauer auf ein Heiligenbild und auf den Türken, welcher auf den Tabaktrafiken gemalt ist. Es fehlte ihm auch die Uebung, das in der Zeichnung in kleinen Verhältnissen Dar-

Digitized by Google

gestellte mit der Wirklichkeit zu combiniren, beide Vorstellungen mit einander zu verschmelzen[1]).

---

[1]) Von den Thieren wissen wir in dieser Beziehung sehr wenig. Die intelligentesten unserer Hausthiere sind zweifellos die Hunde. Mein Pintsch ist in vieler Beziehung ein Schlaukopf in seiner Art; sein Gehörs- und Geruchssinn ist eminent entwickelt; doch sein Gesichtssinn (die Haare hängen ihm gewöhnlich über die Augen) ist sehr schwach; er bellt, sowie er hört, daß eine Person sich dem Hause naht, er erkennt sie aber erst, wenn sie sich ihm etwa bis zu einer Distanz von 8—10 Schritten genähert hat, und auch dann vielleicht mehr durch den Geruch als durchs Gesicht. Im Spiegel erkennt er weder sich noch andere Gegenstände; seine vollkommene Gleichgültigkeit vor einem Spiegel macht den Eindruck, als wenn er überhaupt kein Spiegelbild wahrnähme. Mein großer Bernardiner verhielt sich auch ganz gleichgültig vor dem Spiegel. Von einem sehr intelligenten Kater weiß ich, daß er sein Spiegelbild sieht; er betrachtet es aufmerksam, geht auf dasselbe zu, dann hinter den Spiegel. Ob sich alle Hunde und Katzen in dieser Beziehung gleich verhalten, weiß ich nicht. Der intelligenteste Hund erkennt das beste Porträt seines Herrn nicht. Wie er sich einer Wachsfigur gegenüber verhalten würde, die seinen Herrn sehr genau darstellt, darüber sind wohl kaum Versuche gemacht. Es handelt sich bei diesen Dingen wohl mehr um die psychologischen, als die physiologischen Eigenthümlichkeiten der Thiere. Wollte man die Seele des Hundes, ihr Empfinden und den notorischen Ausdruck dieser Empfindungen, die Hundemimik, Hundesprache, genau verstehen, so müßte man selbst eine Hundeseele haben. Von unserem menschlichen Standpunkte die Thierseelen ganz verstehen zu wollen, ist ein ebenso vergebliches Bemühen, als die psychischen Vorgänge in einem Urmenschen

Digitized by Google

Die Musik kann an und für sich, ohne Anknüpfung an einen in Worten oder Bildern bereits gegebenen Inhalt in der Regel nichts darstellen, nicht erzählen, wie Malerei, Sculptur und Poesie es thun; sie ist nur Tonbewegung und Zusammenklang von Tönen. Die Wirkung des letzteren auf unsere Empfindung ist nicht direct mit Worten auszudrücken; wir müssen zu poetischen Bildern greifen, wenn wir Anderen irgend eine Mittheilung darüber machen wollen.

Etwas näher können wir unserem Verständniß vielleicht die unmittelbare (elementare) Wirkung der Tonbewegungen auf unser Nervensystem bringen, wenn wir versuchen, einige unserer psychischen Bewegungen kurz zu analysiren, und diese mit den Tonbewegungen in Parallele setzen, z. B.:

Plötzliche Erschütterung (plötzliches Fortissimo). Ueberwältigung. Erschrecken. Entsetzen.

Stürmische Bewegung (Presto, prestissimo). Wonnigste Erregung. Höchstes Lustgefühl. Auch beklemmendes Angstgefühl. Höchstes Schmerzgefühl. Thränen der Freude oder des Schmerzes. Schluchzen. Zittern. Jauchzen.

---

von dem Standpunkte unserer Culturentwicklung ganz verstehen zu wollen.

Digitized by Google

Rasche gleichmäßige Bewegung (Allegro con brio). Freudige Sicherheit. Munterkeit. Monotones Dahinleben. Gedankenlose Fortbewegung.

Rasche stoßweise Bewegung (rascher $^6/_8$ Takt). Lustigkeit. Launenhaftigkeit. Flüchtigkeit. Flucht.

Langsame bequeme Bewegung (Allegro commodo Andante). Zufriedene Behaglichkeit. Optimismus. Auch träges Hindämmern. Indifferentismus.

Langsamste Bewegung (Adagio, Lento). Pathos. Schwärmerische Sehnsucht. Melancholie ꝛc.

Wir überlassen es dem Leser, diese Skizze weiter auszuführen; es kam uns nur darauf an, einige Typen unserer Empfindungszustände hervorzuheben, an welche sich die Tonbewegungen anschließen können. — Will man diese Vorgänge als ein „Darstellen" von Stimmungen bezeichnen, so ist wohl sprachlich nichts dagegen einzuwenden. Ein Object, einen Vorgang, eine Person oder gar das Verhältniß von Personen im Sinne der Poesie und der bildenden Künste darstellen, das liegt, wie schon früher gesagt, außer dem Bereich der Tonkunst. Wenn scheinbar so etwas vorkommt, so setzen wir dabei unsern Empfindungszustand durch Ideenassociation zu irgend welchem Objecte in willkürliche Beziehung; das eine Individuum wählt dies, das andere jenes Object.

Digitized by Google

Denken wir bei einer bewegten Stimmung an eine geliebte Person, so werden wir Sehnsucht nach ihr empfinden; diese psychische Bewegung kann sich durch eine entsprechende Tonbewegung bis zur Leidenschaftlichkeit steigern. Wenden wir uns ein anderes Mal in solcher Stimmung den höchsten Dingen zu, so können wir zur religiösen Schwärmerei kommen u. s. w. — Der musikalische Mensch empfindet unbewußt vor Allem einen Klang, eine Melodie, ein Tonstück als solches ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis.

Daß ein derartiges Hören und Auffassen der Musik, wie das Auffassen des Specifischen jeder Kunst, von welchem Sinn sie auch aufgenommen sein mag, einer gewissen Uebung und Vorbildung bedarf, ist auch schon früher wiederholt erwähnt. Der Ausdruck „außermusikalischer Gedankenkreis" bedarf noch einiger Erläuterung. Alle unsere Sinnes-Empfindungen und Vorstellungen sind so unter einander verknüpft, und diese sind wieder mit erlebten und gehörten Vorgängen so innig verbunden, daß die vollkommene Ausschließung der Gehörswahrnehmungen von unserem gesammten Gedächtniß-Inhalt nur bei concentrirtester Aufmerksamkeit auf ein complicirteres Musikstück möglich ist.

Gewisse Rhythmen werden uns z. B. plötzlich

Digitized by Google

an ein galoppirendes Pferd, andere an ein Menuett, andere an eine Polka, andere an einen Ländler u. s. f. erinnern, und wir können manchmal nicht verhindern, daß dabei das Bild eines Pferdes oder tanzender Menschen vor uns aufsteigt, ja es kann selbst einem recht musikalischen Menschen, wenn er beim Anhören von Musik zerstreut ist, begegnen, daß er, von momentan mächtig wirkenden Associationen gepackt, der Musik fast vergißt und sich durch dieselben weiter und weiter ab, zu bestimmten Gegenden oder zu Persönlichkeiten führen läßt, welche er da oder dort reiten oder tanzen sah, während er daneben noch immer die Musik hört, — gerade so, wie es uns selbst bei Anfangs aufmerksamem Lesen geschehen kann, daß eine uns vom Schriftsteller vorgeführte Darstellung oder ein von ihm ausgesprochener Gedanke einen Punkt in unserm Gehirn trifft, von welchem sich plötzlich tausend Verbindungen nach verschiedenen Richtungen anspinnen; wir lesen die ganze Seite herunter, sind aber weit ab von dem, was wir unbewußt gelesen haben, und erwachen beim Umschlagen des Blattes wie aus einem Traum.

Wirken gewisse Instrumente mit besonders intensiver Klangfarbe auf uns, so krystallisiren sich gleich eine Menge Gedächtnißbilder an.

Digitized by Google

Hörner in gewissen Tonfolgen (Naturtöne) erinnern uns an die Jagd: wir sehen den Chor der Jäger im Freischütz auftreten; daran knüpft sich Max, Caspar, Weber, Wolfsschlucht u. s. w. in wirrer Verbindung, ähnlich wie im Traum. Trompeten — Fanfaren: Turnier, Krieg. — Vollständige Blasmusik mit Trommel, Triangel: Parade, „Die Banda kommt", Prater. Klarinett, Oboe, Dudelsack, $^{12}_{8}$ Takt: Pastorale, Hirtenmusik, ländliche Gegend, Kuhglocken, Rigi, Tannhäuser, Alphorn, Wengernalp, ländlicher Tanz, Schäfer und Schäferinnen in rosa und hellblauem Atlas, gepudert, mit Schönheitspflästerchen, Ludwig XV., Pompadour, Narciß — die Musik ist aus; war sie schön? — Ach, wo waren unsere Gedanken! gewiß nicht bei der Musik; der Klang einer Oboe führte uns fort, weit fort und immer weiter, weiter! — Dabei ist noch das Merkwürdige, daß gewiß Niemand von uns einen Hirten auf der Rohrflöte oder auf einer Oboe hat blasen hören, wie die Griechen! — Dieser ganze außermusikalische Gedankenkreis ist also durch ein rein historisch-conventionelles Moment in Bewegung gesetzt: ähnliche Beispiele ließen sich noch manche anführen, und es gibt viele Menschen, auf welche die reine Instrumentalmusik nur so wirkt, daß sie eine Menge von Associa-

Digitized by Google

tionen durch gewisse „symbolische“ (Hanslick) Motive bei ihnen auslöst. Sie empfinden diesen Vorgang als etwas durch die Musik „Dargestelltes“, glauben auf diese Weise die Musik zu „verstehen“ und haben daran die größte Freude. Man soll Niemanden in dieser Freude stören.

Wie viel Conventionelles sich nach und nach in die Musik eingeschlichen hat, dafür noch ein Beispiel. Wir haben uns alle nach unsern Erfahrungen ein gewisses Tonbild von einem Begräbniß- oder Trauermarsch gemacht. Feierliche, auch wohl herbe Harmonien in Moll in langsamem Marschtempo mit Posaunen. Melodisches Trio in Dur. Das war nicht immer so. Der berühmte Trauermarsch im Oratorium „Saul“ von Händel ist durchwegs in C-dur, und wirkt an Ort und Stelle doch sehr wehmüthig und rührend.

Die reine Schönheit einer Instrumental-Musik kann auf einen musikalischen Menschen ohne irgend welche Associationsvorgänge derart körperlich wirken, daß er, wie etwa bei rührenden Scenen im Theater, nicht mehr im Stande ist, zu sprechen; es tritt eine Art Beklemmung im Halse ein, ein Schluchzen, bis die herabrinnenden Thränen ihn aus diesem fast peinlichen Zustande eines höchsten Glücksgefühls erlösen. Ich habe das oft an mir erfahren und mich im Concert

Digitized by Google

vor meinen Nachbarn dieſer Weichlichkeit geſchämt, die ich doch auch wieder nicht miſſen möchte: man weiß eigentlich nicht, iſt es Freud oder Leid, was man dabei empfindet. Der Wiener ſagt von dieſer Art des Schluchzens: „mich ſtieß der Bock". Ein ander Mal iſt es ein Schauer, der uns überläuft; wir bekommen eine „Gänſehaut", d. h. alle kleinen Muskelbündel unſerer Haut ziehen ſich krampfhaft zuſammen, wie bei einem Schreck durch großen Schmerz oder große Freude oder bei plötzlich einwirkender Kälte oder Wärme. Bei ſehr nervöſen Perſonen können dieſe pſychophyſiologiſchen Wirkungen auch wohl gelegentlich in pathologiſche übergehen (Weinkrämpfe, Zittern, Zuckungen). Daß der Sprachgebrauch den „Bock" und die „Gans" mit dieſen Exaltationszuſtänden höchſten Glücks und höchſten Schmerzes in Verbindung bringt, iſt das Humoriſtiſche an der Sache.

Ich empfinde die erwähnte Art von Muſikwirkung beſonders bei piano und pianissimo, zumal von Streichinſtrumenten, lang ausklingenden, immer ſchöner werdenden Harmonien. In Beethoven's und Schubert's Streichquartetten kommt vieles Derartige vor; beſonders auch bei Brahms in den Schlüſſen ſeiner langſamen Sätze, z. B. am Schluß des dritten Satzes ſeines G-dur-Sextetts, am Schluß des zweiten Satzes ſeines

Digitized by Google

F-dur-Quintetts. Soll ich dieſe Empfindung durch Worte ausdrücken, ſo möchte ich ſagen, ich meine träumend, auf Tönen ſchwebend auf einem Berge zu liegen und ſehe den azurblauen Himmel über mir ſich immer höher und weiter wölben, endlos! endlos! ich meine im Klang zu vergehen!

Auch die Wirkung eines langen Crescendo oder eines langen Decrescendo in einem Muſikſtück, das uns ſchon eine Zeit lang in einer reinen Tonſinns-Empfindung erhielt, kann ähnlich auf uns wirken. Es iſt, als ſchwebe man nach und nach hoch in die Wolken hinauf, und Alles um uns dehnt ſich immer mehr und mehr aus, dann, als ſenkten wir uns ſanft wieder herab; alles wird ſtiller, ruhiger, „verklingt“ bis zum letzten Hauch.

Tritt bei ſolcher Stimmung ganz plötzlich ein energiſches Forte in feſtem Rhythmus auf, ſo erſchrecken wir; damit combinirt ſich dann die Vorſtellung des Aufraffens aus einem weichlichen thatenloſen Hindämmern: ſo z. B. bei dem Forte-Einſatz in Es-dur gegen das Ende der Adagios von Beethoven's neunter Symphonie. — Auf- und Abbewegen gebundener Töne in Dreiklängen mit gleichartig rhythmiſcher Bewegung und langſamem, harmoniſchem Wechſel rufen in uns die Vorſtellung von Wellenbewegung, von

Digitized by Google

Schiffahrt, vom Schwimmen, Schweben hervor (Einleitung von Wagners Rheingold). Coloſſale Tonmaſſen, zumal von einer großen Orgel ausgehend, erzeugen in uns das Gefühl, als wenn auf einmal alle Töne, die wir überhaupt zu vernehmen im Stande ſind, auf uns einſtürmen; wir empfangen dadurch den Eindruck des Großartigen, des Erhabenen, des Ueberwältigenden; wir werden faſt von Tönen erdrückt. Solche Wirkungen haben wir von manchen Stellen in Bach's und Händel's großen Chorwerken mit Orcheſter und Orgel.

Etwas mit dieſer Art der Muſikwirkung verwandt, und doch auch wieder verſchieden davon iſt das, was durch die ſogenannte Muſik-Malerei von Componiſten abſichtlich erſtrebt und auch meiſt erreicht wird. Wie kann man mit Muſik malen? Nur dadurch, daß man Geräuſche, Töne und Bewegungen wie ſie in der belebten und unbelebten Natur vorkommen, durch die Inſtrumente nachahmen läßt, und dadurch dem Hörer beſtimmte Aſſociationen aufzwingt. Die Flöte kann den Geſang der Nachtigall, die Clarinette den Kuckucksruf, die Oboe den Wachtelſchlag, Hörner können Hundegeblaff (Walküre), das Fagot kann Eſelsgeſchrei (Sommernachtstraum) und Schweinegrunzen nachahmen. Dadurch wird nicht nur die Erinnerung an dieſe Thiere, ſondern auch zu-

Digitized by Google

gleich die ganze ländliche Umgebung, in welcher wir dieſe Thierlaute einſt vernommen haben, zur inneren Vorſtellung. Beſonders oft iſt es verſucht, alle die Geräuſche mit dem Orcheſter zu imitiren, welche uns beim Gewitter ins Ohr ſchlagen. Das allmälig ſtärker werdende Niederfallen großer Regentropfen, der erſt ferne, dann näher kommende Donner, der plötzliche Donnerkrach, der uns glauben macht, der Blitz habe dicht neben uns eingeſchlagen, das allmälige Nachlaſſen des Gewitters, endlich Ruhe, ſonnige Klarheit. Das Erinnerungsbild eines Gewitters iſt in den meiſten Menſchen ſo lebhaft, daß ein geſchickter Componiſt auch ohne Unterſchrift unter ſein „Tongemälde“ die beabſichtigte Wirkung erzielen wird. Erlaubt ſich Meiſter Beethoven den Spaß, ſo etwas zu machen, ſo kommt dabei auch noch ein „muſikaliſches“ Kunſtwerk zu Stande. Andere Tonbilder ſind aber ſo unbeſtimmt, daß nur der Componiſt weiß, was er hat malen wollen. Bachgemurmel, Spinnradſchnurren, Katzenſpinnen dürften in der muſikaliſchen Nachahmung kaum zu differenziren ſein, ebenſowenig das unhörbare Mondſcheinglitzern auf leicht bewegtem Waſſer, Waldesweben (Siegfried) u. ſ. w. — Im Ganzen hat die Verwendung dieſer imitatoriſchen Klangeffecte in der Muſik nicht mehr Bedeutung, als

Digitized by Google

die Benützung von Thierköpfen, Blumen und Blättern in der Arabeske.

Auch zum Erzählen hat sich die Musik hergeben müssen. Die erzählende Musik steht der malenden dann noch am nächsten, wenn sie mit den eben erwähnten Mitteln Vorgänge der äußeren Natur darstellt. Da wird dann alles Besprochene in ein größeres Tonstück zusammengebracht; die einzelnen Sätze werden mit Ueberschriften versehen, und die Geschichte ist fertig. Meist handelt es sich da um ländliche Vorgänge. Eine beliebte musikalische Erzählung ist auch: Abreise eines Freundes. Trauer der Zurückgebliebenen. Rückkehr, frohe Wiedervereinigung (Bach, Beethoven). Man hat auch schon die Geschichte von Schlachten erzählt: Gebet vor der Schlacht; die Infanterie geht vor: Marsch mit Trommeln und Pickelflöten; die Jäger greifen mit ein: Hornsignale; Cavallerieattaque: Trompetengeschmetter; Artillerie: Pauken und große Trommel oder wirkliche Kanonenschläge. Der Feind rückt vor: die gleichen Tonsymbole in andern Tonarten. Nun alles zusammen, ein Höllenlärm. Endlich Flucht des Feindes, Rückzugsignale. Sieg. Volkshymne. — Wenn nun auch bei einer solchen Schlachtenerzählung, aus welcher selbst ein Beethoven kein „musikalisches Kunstwerk" machen konnte, nur der

Digitized by Google

Zweifel herrschen kann, ob es sich um eine wirkliche Schlacht oder ein Manöver handelt, so gibt es andere Arten von Programm-Musik, deren vermeintlichen „Inhalt" man ohne Ueberschriften kaum zu deuten im Stande wäre; es wird dem Hörer dadurch „der außermusikalische Gedankenkreis" geradezu octroyirt; man gibt daher den Concertbesuchern längere gedruckte „Erklärungen" in die Hand, um die Musik zu verstehen[1]).

Alle nicht musikalisch Gebildeten und selbst die Unmusikalischen kommen durch diese Nebenwirkungen der Musik in eine gewisse Beziehung

---

[1]) Zelter schreibt in einem Brief vom März 1827 an Goethe über einige Bemerkungen des Aristoteles in Hinsicht auf Erziehung: „Auch hier hast Du mir volles Licht gegeben. Wer weiß denn was Musik ist und — war? und wohin es noch damit kommt? Es ist sonderbar genug, was alles von den Künsten, namentlich von der Musik verlangt wird, da doch Jeder an sich selbst bemerken kann, was er erlangt und davon hat". — Allerlei Winke über das, woran der Spieler oder Hörer bei einem Musikstück denken soll, finden sich schon über François Couperin's (le grand 1668 bis 1733) Clavierstücken (Edit. Brahms), z. B. Les ondes, Les Moisseneurs, La Seduissante, La Triomphante, Les Jongleurs etc. — Manche Bezeichnungen gelten bestimmten modischen Tänzen: wie L'été, la poule, la pastourelle, les sylvanis etc. Dann zuweilen in beidem Sinne in Rameau's (1693—1764) Suiten: Rappel des Oiseaux, la poule (ein gackerndes Huhn nachahmend), les soupirs, l'entretien des muses, les sauviges (impetuoso e bizarro) etc.

Digitized by Google

zu derſelben; ſie haben einen Berührungspunkt mit einer Kunſt gefunden, die ihnen ſonſt unverſtändlich, unintereſſant, ja unerfreulich erſchien; ſie fangen an, ſich doch auch für muſikaliſch zu halten, und fühlen ſich nicht mehr als „Parias“ unter den Eingeweihten. So iſt es wohl gekommen, daß die Mehrzahl der Menſchen, welche überhaupt Gelegenheit haben, complicirtere Orcheſtermuſik zu hören, die Auffaſſung gewinnen, die Muſik habe überhaupt den Zweck, etwas darzuſtellen oder zu bedeuten, und daß ſie vieles noch beſſer verſtehen und noch mehr Genuß davon haben würden, wenn man ihnen nur immer vorher ſagen wollte, was die zu hörende Muſik bedeuten ſolle. Dieſe Auffaſſung habe ich bei unmuſikaliſchen, doch ſonſt ſehr gebildeten Menſchen oft gefunden. Von Frauen hört man das Geſtändniß, an der Muſik kein Intereſſe zu haben, ganz unmuſikaliſch zu ſein, ſehr ſelten; ſie fühlen ſich ſelten geiſtig reich und ſocial ſtark genug, ſolche Geſtändniſſe abzulegen, die ſie conſequenter Weiſe von dem geſelligen Vergnügen, Concerte zu beſuchen, ausſchließen würden. Sie fühlen ihr Geſchlecht ſchon bei ihrem Verhältniß zur Wiſſenſchaft den Männern gegenüber genug in den Hintergrund gedrängt. An eine Kunſt, die ſie vorwiegend als dem Gefühl angehörig auffaſſen,

Digitized by Google

wollen sie vollen Antheil haben. Wie in den Concertsaal, so schleichen sich ja auch in die Bildergalerien Viele ein, nur um auch darüber reden zu können, — also aus rein socialen Gründen. Leute, die nur eine naive Freude daran haben, etwas Bekanntes oder Neues dargestellt zu finden, ohne eine Spur von Geschichte der Malerei oder eine Empfindung für das rein Malerische zu haben, gibt es genug. Dabei gehört es noch eher zur modernen Bildung, etwas von der Geschichte der bildenden Künste als von der Geschichte der Musik zu wissen, die freilich erst dadurch lebendiges Interesse bekommen würde, wenn man die Vorträge darüber durch zu Gehör gebrachte Beispiele erläuterte, wie man die Geschichte der bildenden Künste durch Abbildungen illustrirt.

Es gibt nun eine Menge von sprachlichen Ausdrücken, durch welche man die Wirkung verschiedener Musikstücke bezeichnet, und welche, im Laufe der Zeit conventionell geworden, dem Hörer und Spieler die Gefühlsbewegung (Stimmung) andeuten sollen, aus welcher die Composition hervorgegangen ist, und welche der Componist im Hörer und Spieler wiederum hervorzurufen wünscht.

Man bezeichnet z. B. eine Musik als ernst

Digitized by Google

oder heiter. Das ist im Allgemeinen zutreffend; Rhythmus, Melodie und Harmonie sind dabei gleichmäßig betheiligt. Ernsthafte Musik braucht aber nicht zugleich traurig sein; alle etwas complicirteren polyphonen Tonstücke sind insofern ernst zu nehmen, als man genau zuhören muß, um sie zu erfassen. Dies ist einem nicht musikalisch Gebildeten schwer begreiflich zu machen; auch bei angestrengtester Aufmerksamkeit ist er nicht so ohne Weiteres in der Lage, die Tonfiguren einzeln zu verfolgen, und ihren Zusammenklang doch als Ganzes zu empfinden; es ist dazu eine gewisse Schulung des Hörens nöthig, die schwer ohne eigenes Spielen eines Instrumentes erreichbar ist, wobei ein Tonstück durch drei Sinne vom Körper empfunden wird (Gesichtssinn, Muskelgefühlssinn und Gehörssinn) und deshalb auf den Bahnen dieser drei verschiedenen Sinnesnerven in mehrere Gehirncentren eintritt. „Schwere" und „leichte" Musik bedeutet wohl meistens: schwer und leicht verständliche Musik. Wieder ein sehr relativer Begriff, je nach der Uebung des Hörers. Ebenso ist es mit der Bezeichnung „Unterhaltungsmusik". Was den Einen unterhält, kann den Anderen entsetzlich langweilen. „Pathetische" Sonate, „tragische" Ouverture sind leicht zu verstehende Ausdrücke: der pathetische Eindruck entsteht aus einer

Digitized by Google

gewiſſen langſamen, doch energiſchen rhythmiſchen Bewegung, und iſt inſofern durchaus correct. „Tragiſch“ im Sinne des Dramas kann die Muſik nicht ſein, da ſie keine Handlung zum Inhalt haben kann; wir nehmen es als Bezeichnung einer ernſt traurigen Stimmung, die auf ein Drama vorbereiten ſoll oder aus einem ſolchen in uns nachklingt.

Kann die Muſik auch das „Komiſche“ ausdrücken? (Ich gebrauche hier das Wort „ausdrücken“ im landläufigen Sinne.) Ich muß das bezweifeln. Wir können in gewiſſen heiteren Stimmungen empfänglicher für das Komiſche ſein wie in anderen, aber es gibt keine an ſich „komiſche Stimmung“. Nur durch Aſſociationen können ſich beim Anhören von Muſik auch manche komiſche Vorgänge in unſere Vorſtellungskreiſe eindrängen. Es gibt keinen Tonwitz, der einem Wortwitz entſpräche; es gibt unter den Tonfiguren keine komiſchen Situationen. Doch können gewiſſe Tonbewegungen z. B. in den tiefen Tönen des Fagotts (welche bei den alten Buffoarien immer eine Rolle ſpielen), uns an das Grunzen eines Schweines, es kann ein hüpfender Rhythmus uns an ein ſpringendes Känguruh erinnern. Die Imitation einer auf einem verſtimmten Werkel geſpielten Melodie kann uns, wenn wir gerade heiter ſind, zum Lachen

Digitized by Google

bringen. Doch rein musikalisch komische Wirkungen kann es wohl nicht geben. Das „Scherzo“, seit Beethoven häufiger in Sonaten und Symphonien eingefügt, bedeutet ein von lustiger oder humoristischer Stimmung ausgegangenes Stück; es kann uns vielleicht für den Eindruck des Komischen günstig stimmen, doch an sich ist es nicht komisch.

Bei den Bezeichnungen: graziöse, anmuthige Musik machen wir unwillkürlich den Vergleich mit den Körperbewegungen, auf welche wir sonst diese Ausdrücke anwenden; sie sind für jeden Gebildeten leicht verständlich. Für Jeden? Das ist wieder zu viel gesagt; denn ich habe sehr viele Gebildete kennen gelernt, welchen der Sinn für die Schönheit oder Häßlichkeit der Thier- und Menschenbewegungen ganz abgeht, welche keinen Unterschied zwischen weichen, schön in einander übergehenden, und harten, eckigen Bewegungen bemerken; Menschen, welche diesem Theil des Naturschönen, den bald bewegten, bald ruhenden Linien empfindungslos gegenüber stehen wie der Unmusikalische der Musik.

Gibt es eine religiöse Musik? oder besser gesagt: gibt es eine Art von Musik, welche nur eine religiöse Stimmung und religiöse Vorstellungen hervorrufen kann? Kann man etwa gar „jüdische“, „katholische“, „protestantische“ Religion durch Musik „ausdrücken“? — Das wird von Vielen gewiß

Digitized by Google

ohne Weiteres zugegeben werden. Gehen wir etwas näher darauf ein. Zunächst kann ich in der religiösen Stimmung nichts Specifisches anerkennen; sie ist eine schwärmerische, sehnsüchtige, nach einem hoch über uns gedachten und empfundenen Wesen, das wir uns als Göttliches in irgend einer persönlichen Gestalt denken und zu dem wir mit freudiger und schmerzlicher Erregung eine Beziehung anstreben oder zu haben glauben. Nur durch das besondere Ziel wird eine solche Stimmung zu einer religiösen, und dadurch auch zu einer im Sinne der verschiedenen Culte gläubigen. Die Empfindung des Hinstrebens und des Angezogen-Werdens ist als solche dieselbe, auch wenn sie sich auf einen geliebten Menschen oder auf ein Ideal von unbestimmter, nebelhafter Gestalt bezieht. — Nun hat die Sprache der Poesie zu jeder Zeit andere Ausdrucksformen gehabt, um das „Religiöse" zu kennzeichnen; auch die Malerei hat je nach ihren technischen Mitteln und nach der Empfindungsweise in verschiedenen Jahrhunderten religiöse Stimmung verschieden ausgedrückt. Ebenso die Musik. Doch bedürfen Malerei wie Musik gewisse Hülfsmittel, um das Religiöse „auszudrücken". Wenn ein Maler einen Kopf mit schwärmerischem Ausdruck ohne irgend welche Attribute, oder eine nackte stehende Figur

Digitized by Google

nur auf dunklem Hintergrunde mit noch so viel eigener religiöser Empfindung darstellt, so könnte doch Niemand erkennen, ob das gemalte Wesen dabei an etwas Göttliches oder Irdisches denkt. Fügt man dem Kopf etwa ein Kreuz hinzu oder Hände in betender Stellung, oder läßt man die nackte Figur eine knieende Stellung annehmen, so ist durch diese Symbolik sofort die Art des schwärmerischen Gesichtsausdruckes als „religiöse" gekennzeichnet. Ueber derartige symbolische Mittel verfügt die Musik nicht; man könnte wohl nur Orgeltöne als ein solches Symbol gelten lassen, da die Orgel meistens in Kirchen erklingt. Die Malerei kann aber (abgesehen von den in der Musik ebenfalls nicht verwendbaren Heiligenscheinen) noch ein anderes Mittel verwenden, um Bildern einen religiösen Anstrich zu geben, nämlich wenn sie den Stil früherer Jahrhunderte annimmt, weil den Gebildeten wenigstens vorwiegend religiöse Bilder aus alter Zeit im Gedächtniß sind. Von diesem Mittel macht die Musik reichlich Gebrauch, wenn sie „religiös" sein will. Was heutzutage als „religiöse" Musik gelten soll, muß einen etwas historischen Beigeschmack haben; sie muß mehr oder weniger in vergangene Jahrhunderte zurückgreifen; je weiter zurück, um so religiöser wird sie wirken. Für die

Digitized by Google

protestantische Kirchenmusik haben Bach und Händel den Typus geschaffen, der jetzt noch gilt. Daß die älteren, von Luther eingeführten Choräle ursprünglich deutsche Volkslieder waren, stört uns heute nicht; ihr Alter rückt sie in weite Entfernung von uns, gewissermaßen über uns, macht sie ehrwürdig, religiös. Die Musik von Händel's Opern sieht derjenigen seiner Oratorien so ähnlich wie ein Ei dem anderen, und manche Stücke aus denselben sind von der Bühne in die Kirche gewandert und umgekehrt; es stört uns nicht, denn wir haben diese Opern nicht auf der Bühne gesehen und gehört; für uns ist die Musik jener Zeit geistlich, zum Oratoriumstil geworden. Weicht ein anderer Oratoriencomponist von diesem Stil ab, benützt er frei nach unserem jetzigen Zeitgeschmack gestaltete Melodien und Harmonien, so hört man wohl, das sei weltliche Concertmusik. — Die Protestanten, zumal die norddeutschen, sind von Kindheit an so in ihre kirchliche Musik wie in ihre farblos gewordenen, kalkweißen, kalten gothischen Kirchen eingewöhnt, daß sie mit religiöser Stimmung die Entfernung aller lebendigen Kunst aus der Kirche verbinden und sich ebenso schwer in die katholische Kirchenmusik wie in die glänzenden Renaissancekirchen Italiens hinein finden, welche ihnen mehr den Eindruck eines Concertsaales

Digitized by Google

als den einer Kirche machen. Die Italiener empfinden anders. Ein italieniſcher Organiſt genirt ſich gar nicht, um eine weihevolle Stimmung zu erzielen, eine allbekannte, langſame Arie von Bellini oder Verdi und dann zum Schluß ein brillantes Allegro aus einer Oper von Roſſini oder Donizetti zu ſpielen. Das ſtört die Andacht der Frommen ebenſo wenig wie die während des Gottesdienſtes herumſchleichende Kirchenkatze. Wir Proteſtanten ſind Muſik modernen Stiles in der Kirche nicht gewöhnt. Doch es kommt auch bei uns dergleichen gelegentlich vor. Als ich confirmirt wurde (in der alten gothiſchen Marienkirche in Greifswald) und höchſt weihevoll und andächtig geſtimmt war, ſpielte der Organiſt die Arie aus dem Freiſchütz „Leiſe, leiſe ꝛc.“ Es wäre eigentlich an ſich nichts gegen die Einführung dieſes muſikaliſchen Gebetes einer frommen Jungfrau in die Kirche einzuwenden. Alle zerfloſſen in Thränen der Rührung; nur ich war in meiner Andacht geſtört, denn mir war damals der „Freiſchütz“ ſchon ſehr genau bekannt, und man wird ſich vorſtellen können, welches Gewirr von Aſſociationsvorſtellungen in dem Jungen durch dieſe Muſik heraufbeſchworen wurde. Hätte der Organiſt eine Sarabande oder Courante von Bach geſpielt oder ein altfranzöſiſches Tanzlied-Muſikſtück, die

Digitized by Google

ich damals noch nicht kannte — ich hätte wohl einen recht feierlichen, religiösen Eindruck davon gehabt.

Eine Anzahl von Bezeichnungen für gewisse Arten von Musik sind aus der Literatur entnommen. Vor Beethoven hat es wohl keine Scheidung von romantischer und classischer Musik gegeben. Als in der Literatur die Bezeichnung „romantisch" gebräuchlich wurde, übertrug man sie auch auf die Musik; das Romantische durfte uns auch wohl einmal gefallen als ein sonderliches, interessantes Wesen; doch durften wir es nicht mit dem als „Classisch" Festgestellten in einem Athem nennen. Die Jugend macht sich bald von solcher Bevormundung frei und ist schon aus größerem Bedürfniß nach Abwechslung, sowie aus Neigung zur Opposition leicht für etwas Neues zu haben; sie will genießen, frisch und unbekümmert, ob das Neue ihrer ästhetischen Moral schaden könnte. Das ist für den Fortschritt und die Erweiterung der „Tonkunst" wie jeder anderen Kunst höchst erfreulich und fördernd. Da gibt es denn manchen Kampf der Jungen mit den Alten, welchen das Neue oft zu formlos, zu phantastisch, ja bizarr und barok vorkommt; dieser Kampf wird bei dem Auftreten neuer, eigenartiger Künstler dann zum Kampf ums Dasein der künf-

Digitized by Google

tigen Musik. Alle, die gleich mir die letzten fünfzig Jahre musikalisch mit durchlebt haben, mußten erfahren, daß manches, was uns in der Jugend schön und interessant vorkam, und woran wir mit Begeisterung festhielten, uns später recht trocken und fad erschienen ist. Bleiben wir gesund und nehmen fröhlichen Antheil am Leben um uns her, so verändern wir uns auch; denn was man Leben nennt, ist stete Veränderung und Entwicklung, wenn wir auch das Ziel dieser Entwicklung nicht kennen. — Weber, Spohr, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Brahms haben früher als Romantiker auf uns gewirkt. Sie sind uns nach und nach zu Classikern geworden.

Man spricht auch von poetischer Musik. Das kann Mancherlei bedeuten, ist aber nur für Diejenigen verständlich, welche eine specifisch poetische Empfindung besitzen, die ebenso wenig zu definiren ist wie die Empfindung für das specifisch Architektonische, specifisch Malerische und specifisch Musikalische. Sie ist uns angeboren, und man hat sie mehr oder minder ausgebildet, oder man hat sie nicht; ohne angeborene Anlage ist sie nicht zu erwerben. Wenn wir diese Abstractionen definiren wollen, so verschwinden sie wie die Nachbilder unseres Auges, wenn wir sie fixiren wollen. Wie eine menschliche Erscheinung, zumal ein junges, an-

Digitized by Google

muthiges Mädchen uns einen poetiſchen Eindruck macht — man hört wohl: ſie iſt wie ein Gedicht — ſo kann ein Tonſtück ähnlich auf uns wirken. Man hat eine Menge Gedichte geleſen, und kann durch Muſik an ſolche Gedichte erinnert werden; die lyriſche, ſchwärmeriſche Stimmungsbewegung iſt das verbindende Glied. — Chopin und Schumann werden am häufigſten als Componiſten genannt, welche in ihren Notturnos und anderen kleinen Clavierſtücken mit dem muſikaliſch Schönen das poetiſch Schöne in einer Weiſe verbinden, daß das Eine in das Andere zu einer ſchönen Doppeleinheit zuſammenfließt [1]).

Andere Bezeichnungen ſind aus der literariſchen in die muſikaliſche Kritik übergegangen. Man nennt eine Muſik gedankenvoll, gehaltvoll, geiſtreich, oder leer, inhaltslos, geiſtlos. Da die Muſik keinen anderen Inhalt als Töne hat, die nichts

[1]) Wie die Kleineren durch die Größeren verdrängt werden und in Vergeſſenheit gerathen, dafür eine Notiz aus Spohr's Selbſtbiographie (I, S. 23), wo er über Field ſpricht, der damals in England durch ſeinen „ſchwärmeriſch-melancholiſchen Vortrag" nicht minderes Aufſehen erregte, als ſpäter Chopin. „Er war ein blaſſer, hochaufgeſchoſſener Jüngling, ſehr linkiſch, ſobald aber ſein ſeelenvolles Spiel begann, wurde alles vergeſſen; man war nur Ohr." Nur in wenigen ſeiner Notturno's ahnt man jetzt noch etwas von der Poeſie, durch welche ſie zu ihrer Zeit verklärt wurden.

Digitized by Google

darstellen („Die Rose duftet, stellt aber nicht den Rosenduft dar," Hanslick) — so können die eben erwähnten Ausdrücke sich nur auf die vom Componisten erfundenen Tonformen (Tongedanken) beziehen. Diese können wir aber nicht anders charakterisiren als durch Ausdrücke, welche wir sonst für Wortgedanken verwenden. Man spricht auch von „geschmackloser" Musik. Ein geschmackloses Kunstwerk schließt das Großartige nicht aus. Ein indischer Tempel, eine Riesenpagode, ein chinesischer Thurmbau, der gigantische Boromeo am Lago maggiore können uns durch ihre Massenhaftigkeit und durch das darin ausgesprochene Streben, etwas Colossales zu schaffen, geradezu verblüffen, imponiren, auch wohl eine Zeit lang interessiren; doch werden wir derartige Gebilde unserem Zeitgeschmack nicht entsprechend finden. In der Farbenwelt, in unseren Begriffen von Schönheit der Farbenzusammenstellung gibt es analoge Erscheinungen. Ein grelles, schreiendes Roth, Grün, Gelb, Blau in einem Anzug zusammengestellt, würde einem Bauernmädchen sehr gefallen, ist aber unserem gebildeten Zeitgeschmack zuwider. So ist es auch mit der Geschmacklosigkeit in der Musik; es gibt auch da geschmacklose Ungeheuerlichkeiten, Geschmacklosigkeiten in der Rhythmik, Melodik und Harmonie. Geschmack ist etwas

Digitized by Google

rein Conventionelles, verschieden für Zeiten, für Nationen, verschieden für den ästhetischen Sinn der menschlichen Gesellschaftsschichten.

Schließlich noch einige Worte über die Bezeichnung mancher Musik als „originell", übersetzt „ursprünglich". Jedes Kunstwerk, jede Musik ist in irgend einem Menschen entsprungen und trägt den Charakter seines Erfinders, seines Originals. Es muß aber eine markante geistige Persönlichkeit mit neu combinirten, individuellen Eigenschaften, mit eigenartigem Ausdruck seiner Empfindungsweise sein, wenn sie uns und den folgenden Generationen als etwas Besonderes unter vielen Anderem auffallen soll. Das wird in unserem Zeitalter bei dem raschen nationalen und internationalen Verkehr für die im Strome der Welt Lebenden immer seltener vorkommen. Es wird Alles mehr oder weniger nivellirt, das Besondere wird bald vom Allgemeinen verzehrt, und man sollte meinen, es sei kaum möglich, daß noch etwas Neues kommen werde. Das hat man wohl zu allen Zeiten geglaubt; die Erfahrung spricht dagegen. Es hat ja Stillstände der Culturentwicklung gegeben, die sich über Jahrhunderte erstreckten, doch dann traten immer wieder neue, ungeahnte Bewegungen auf.

Vorläufig machen uns denn doch noch die

Digitized by Google

Eigenthümlichkeiten verschiedener Nationen, zumal der uncultivirten und halb cultivirten, einen gewissen fremdartigen Eindruck. Nationale Lieder und Tänze gehören mit zum Ausdruck einer Nation, wie Gesichtsbildung, Gestalt, Tracht, Sitten. Die Volksmusik bezeichnen wir daher als „originell". Sie ist von den Künstlern nicht nur in die Tonkunst ihres Landes, sondern in die internationale Musik eingeführt und hat dieselbe vielfach befruchtet, erweitert.

Schwieriger ist die Erkenntniß der rein musikalischen Originalität eines schaffenden Künstlers, abgesehen von seiner Nationalität. Noch schwieriger die Vorhersage, daß dieselbe fördernd und erweiternd auf das ganze Kunstgebiet wirken wird. Schumann hat wohl Recht, wenn er in seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" sagt: „Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz." Es hat große, Aufsehen erregende Musiker gegeben, hoch geachtet, ja verhimmelt von den Zeitgenossen und von einem zweifellosen Einfluß auf die Entwicklung der Kunst, die in rein musikalischer Hinsicht doch eigentlich nicht originell waren. Nach meinem persönlichen Eindruck gehören dahin z. B. Cherubini, Spontini, Berlioz. Ihre melodischen und rhythmischen Erfindungen erscheinen mir matt; sie prägen sich meinem Ge-

Digitized by Google

dächtniſſe nicht ein. Wer wollte dennoch die eminente Bedeutung dieſer Männer für die Geſchichte der Muſik verkennen! Cherubini's in großem Stil mit meiſterhafter Sicherheit hingeſetzten Ouvertüren, ſeine großen Chorcompoſitionen ſind voll Geiſt und von vollendeter Formſchönheit, es iſt echt akademiſche Muſik, doch ohne individuelles Cachet [1]). Auch Spontini war ein großer Maeſtro und erregte ſeiner Zeit Bewunderung, ja Enthuſiasmus. Mir war ſeine Muſik immer unintereſſant; jede Gavotte von Bach iſt muſikaliſch lebendiger in mir, als Spontini's beſte, von mir

[1]) Bei dem großen Reſpect, welchen wir vor Cherubini haben, kommt uns das Urtheil, welches ſein Zeitgenoſſe Zelter über deſſen „Requiem" (Brief an Goethe vom 29. Juli 1819 aus Wien) fällt, höchſt ſonderbar vor: „Eine Muſik, die bei jetziger verſchrobener Zeit überall gefallen muß und gefällt, eben weil kein wahres Wort und doch alles allerliebſt ausgedacht und hervorgebracht iſt, denn von einer requies aeterna iſt auch kein Gefühl anzutreffen. Der Componiſt iſt nur bedacht geweſen, im Gedicht die Stellen aufzuſuchen, wo er poltern kann: dies irae — mors stupebit — rex tremendae majestatis — flammis acribus, und die Zwiſchenzeiten mit gemäßigter Unruhe auszufüllen; kurz die Nebenſache iſt hier die Hauptſache und das Ganze erſcheint, als wenn einer beſtändig Nein! ſagte und dazu mit dem Kopfe nickte." Klingt das nicht ungefähr ſo, wie wir von Berlioz' Requiem ſprechen? deſſen Poſaunen- und Paukenlärm man wenigſtens dadurch noch entſchuldigt, daß es für einen todten Artillerie-General gemacht iſt.

Digitized by Google

noch oft gehörten Opern. Beide waren bedeutende originelle Menschen, doch trotz ihrer Charakterköpfe haben sie, wie mir scheint, kein eigenes musikalisches Gesicht. Wer anderer Ansicht über diese beiden Männer ist, wird mir doch vielleicht zugeben, daß Berlioz, der vor noch nicht langer Zeit als ein besonders origineller Componist imponirte, uns heute durch alle seine Instrumentirungskünste nicht mehr darüber zu täuschen vermag, daß es ihm an schöpferischer, specifisch musikalischer Begabung fehlt. Zumal die Capellmeister und Orchestermitglieder, auch ein großer Theil der musikalischen Concertbesucher waren begeistert von all' den neuen Wirkungen des instrumentalen Zusammenklanges; sie hatten endlich wieder einmal etwas Neues, was sie interessirte, nachdem sie an dem täglich gespielten und gehörten Besten ermüdet waren. Ich begreife das vollkommen und bin keineswegs unempfänglich für derartige neue Farbenmischungen, die ja schon als Experiment interessant sind. Doch nur der rein musikalische Kern entscheidet über Langlebigkeit der Werke eines Componisten, nicht seine „Mache". Dieser rein musikalische Kern, zumal die melodische Erfindung, scheint mir bei Berlioz sehr schwächlich, ohne Reiz, nichts weniger als neu. Ganz anders z. B. bei Weber, Meyerbeer

Digitized by Google

und Wagner. Ueber Weber's musikalische Eigenart in Oper-, Orchester- und Claviermusik brauche ich wohl nicht viel Worte zu verlieren; sie tritt grell neben der Musik seiner Zeitgenossen Weigl, Gyrowetz, Onslow, Hummel, Dussek u. A. hervor; sein „Freischütz" und seine „Euryanthe" waren ein mächtiger Vorstoß auf dem Gebiete der Oper, seiner Zeit gewaltiger als später Wagner's „Tannhäuser" und „Lohengrin". Meyerbeer hat neben dem oft gesuchten Sonderlichen in seiner Orchestrirung eine ungewöhnlich reiche, melodische, rhythmische und harmonische Erfindungsgabe; er scheut, wie Weber, auch Trivialität, selbst Rohheit nicht und weiß sie zur Hebung anderer feinster, musikalischer Wirkungen zu benutzen. Manche vermissen in seiner Musik eine tiefere, innige, specifisch deutsche Empfindung; doch er hat ein ganz eigenes musikalisches Gesicht, das er offen zur Schau trägt und nie zu verleugnen bemüht ist; Wagner, der auf seinen und Weber's Schultern stand, hat es erst nach der Geburt seines „Rienzi" bekommen. Alle Drei besitzen neben allem Neuen, was sie zur Musik hinzu gebracht haben. echt musikalische Originalität. Wie die internationale Musik nach und nach durch die Völkermusik erweitert wurde, so bleibt auch von jeder Richtung, welche ein Einzelner in prägnan-

Digitized by Google

testen, vielleicht übertriebener Weise zum Ausdruck brachte, und der dadurch als Original oder Genie wirkt, etwas übrig, was in die internationale Musik übergeht.

Ich habe das in diesem Abschnitt bisher Besprochene deshalb etwas ausführlicher behandelt, weil ich glaube, daran am besten zeigen zu können, in welche vielfachen Beziehungen die Tonkunst im Laufe der Zeit getreten ist: mit der Poesie, mit der Literatur und literarischen Kritik, mit der Malerei, mit Naturerscheinungen, mit der Thierwelt, mit verschiedenen Beschäftigungen der Menschen, mit den Völkerschaften u. s. w. — Das hat dazu beigetragen, daß auch wenig Musikalische und selbst Unmusikalische mit einer gewissen Befriedigung bald von dieser, bald von jener Seite eine Verbindung mit der Musik finden. Das äußerliche Interesse an der Musik hat sich dadurch in eminenter Weise ausgedehnt, woraus wieder manche Vortheile für die Künstler, wohl auch für die Kunst entstehen.

Jetzt möchte ich noch einige Bemerkungen über die Wirkung neuer Musik auf das jetzige Concertpublicum machen; wir werden dadurch vielleicht eine intimere Einsicht über die Art und Weise gewinnen, wie sich die Tonkunst verbreitet und wie sie fortschreitet.

Digitized by Google

Betrachten wir das Concertpublicum einer großen Stadt. Zwei Drittheile der Anwesenden sind abonnirt, weil es in der gebildeten Gesellschaft nun einmal üblich ist, gewisse Concerte zu besuchen, um bei Diners und Soiréen über dieselben zu sprechen, die Wahl des Repertoirs, den Dirigenten, das Orchester, die Solisten zu kritisiren — auch wohl nur, um sich in der Gesellschaftswelt sehen zu lassen. Der Tadel, und bei den Aelteren die Versicherung, daß Alles früher besser war, wiegen vor; daneben kalte Blasirtheit, auch wirklicher oder geheuchelter Enthusiasmus; selten hört man eine ruhige, eingehende Besprechung, welcher übrigens Niemand in unseren Salons zuhören würde; es gilt ja auch für geschmacklos, dort sich in irgend etwas zu vertiefen. Sieht man sich im Concertsaal verstohlen um, so bemerkt man während der Musik zum großen Theil Gesichter mit zerstreuten Mienen; Opernglas und Lorgnette sind nach allen Richtungen in Bewegung; nur Wenige hören aufmerksam zu. Das Stück ist zu Ende; starker Applaus aus dem Parterre und von den Galerien; Anfangs klatschen nur Wenige aus dem Parquet und Logen mit; dies wirkt ansteckend auf die Nachbarn, zumal wenn der Applaus fortdauert; er breitet sich immer mehr und mehr aus, steigert sich bei dem Hervor-

Digitized by Google

rufen des Componiſten und bei einer durch Ziſchen ſich kundgebenden Oppoſition.

Von dieſem Theil des Publicums wollen wir jetzt ganz abſehen. Wie verhalten ſich die als muſikaliſch Bekannten, wie die Kritiker von der Preſſe und wie die Dilettanten, welche ihre Kritiken nur ſprechen, ſei es in Geſellſchaften, im Kaffeehaus oder auf der Bierbank? — Der Standpunkt und die Selbſtändigkeit[1]), auch dieſes beſſeren und beſten Theils des Publicums, iſt ein ſehr verſchiedener, je nach der muſikaliſchen Bildung und Erfahrung, je nach Charakter und Temperament, je nach dem Lebensalter, ja ſelbſt je nach dem momentanen Grade des Intereſſes und der Stimmung.

Von älterer Muſik wird ja faſt ausſchließlich Bach und Händel gebracht. Die Orcheſterſuiten, Concerte und Symphonien dieſer Meiſter ſind nicht gar zu lang, und ſelbſt diejenigen Concertbeſucher, welche nicht in der Lage ſind, dieſe robuſt geſunde Muſik hiſtoriſch zu genießen,

[1]) Der durch ſeinen Witz bekannte, berühmte Violiniſt Joſef Helmesberger blickte nach einem zum erſten Male geſpielten Quartett von Brahms mitleidig auf einen älteren Kritiker und ſagte leiſe zum zweiten Geiger: „Nun möcht' ich wiſſen, was der drum gäb, wenn er wüßt, wie ihm das gefällt."

Digitized by Google

erfreuen sich an der energischen Rhythmik und dem Lapidarstil dieser Tonwerke. Die Kunst der Polyphonie und die großartige Formgestaltung, dann die Compositionstechnik als solche bewundern zu können, das ist freilich nur wenigen Auserwählten vorbehalten. Bei Bach'schen Orchesterwerken werde ich immer an die Orgel erinnert. Es werden wohl verschiedene Register gezogen, die einmal eingeschlagene Stimmung des betreffenden Musikstückes strömt aber gleichmäßig fort. Es scheint wie ein unkünstlerisches und zugleich vergebliches Bemühen, durch Crescendos und Decrescendos, durch plötzliche Fortissimos oder Pianissimos, oder gar durch ein Tempo rubato Bach's Schöpfungen dem Geschmack unserer Zeit näher bringen zu wollen; es kommt mir das vor, als wollte man in Holbein's oder Dürer's Bilder tiefere Schatten hinein malen und grelle Lichter aufsetzen. Bach's Musik stimmt zum farbigen gleichmäßigen Halbdunkel der alten gothischen Kirchen, Händel's Musik mehr zu dem Stil der italienischen Renaissance.

Cherubini's Ouverturen, dann Ouverturen und Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Goldmark bilden jetzt die pièces de resistance unserer Orchesterconcerte.

Digitized by Google

Mit Haydn, Mozart, Beethoven ist die Generation, welcher ich angehöre, auferzogen. Ihre Werke waren unsere Jugendnahrung, sie bilden den Maßstab, mit welchem wir bewußt oder unbewußt messen. Haydn und Mozart treten bereits stark in den Hintergrund; von ihren vielen Symphonien sind die meisten schon ad acta gelegt; nur etwa drei bis vier entsprechen allenfalls noch dem Geschmack der mittleren Generation unseres musikalischen Publicums; die übrigen erscheinen zu einfach; ja die junge und jüngste Generation, die ihre eigenen Studien mit Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Wagner, manchmal nur mit dem Letzteren beginnt, muß sich bewußt in eine Art historischer Anempfindung versetzen, um bei Haydn und Mozart überhaupt noch aufzumerken; sie sind ihr kaum näher als Bach und Händel, denn nach rückwärts gesehen verkürzen sich die Entfernungen gewaltig rasch. Unterschiede, die wir in unserer Umgebung und in mäßiger Entfernung von uns selbst als sehr prägnant empfinden, verschwinden in der Ferne wie die Details im Mittel- und Hintergrunde einer Landschaft.

Die Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven werden aber doch selbst von der unruhigen Jugend gottlob immer noch so geachtet,

Digitized by Google

daß der Einzelne sich wohl sagt: Das Stück ist für mich veraltet, interessirt mich nicht. Doch an eine eigentliche Kritik dieser Meister wagt man sich nicht mehr recht; sie stehen in der Hausbibliothek wie Lessing, Goethe, Schiller, die man ja auch nicht mehr kritisirt; sie werden von unserer Jugend auch, jedoch nicht mehr allzu oft gelesen. Leider![1]) Es ist nicht unmöglich, daß man in nicht zu langer Zeit alle Vor-Beethoven'sche Musik als nicht interessant genug, bei Seite setzt. Auch die Beethoven-Periode mit ihren Epigonen wird einst vergessen sein. Ja, es wird vielleicht eine Zeit kommen, wo die absolute Musik, möglicher Weise auch die Oper, ja die Künste überhaupt keine Beachtung mehr in der menschlichen Gesellschaft finden, und durch andere Interessen verdrängt, fast vergessen sein werden. Die Menschen werden sich an anderen Dingen erfreuen, von welchen wir jetzt keine Ahnung haben; sie werden unsere höchsten Freuden belächeln, wie wir die Freuden unserer Kinder belächeln. Das erscheint sehr trostlos; doch es wird kaum zu

[1]) „Das Vortreffliche sollte durchaus nicht bekrittelt, noch besprochen, sondern genossen und andächtig im Stillen bedacht werden. Da aber die Menschen dies weder begreifen noch ergreifen, so wollen wir's thun und uns dabei wohl befinden." Goethe an Zelter 29. März 1827.

Digitized by Google

ändern sein, auch das Glück und die Freuden unserer Nachkommen nicht beeinträchtigen. Die Zustände in Amerika geben uns schon einen Vorgeschmack von der Zukunft der Künste. Sie sind dort nur etwas Aeußerliches, weil sie dort keinen historischen Boden haben; die reine Kunst kann desselben ebenso wenig entbehren wie die reine Wissenschaft. Doch es wird dann auch wiederum eine Zeit kommen, wo die Technik und das Handwerk am Ende ihrer Leistungen sind und zu einem Stillstand gelangen; dann wird sich wahrscheinlich eine neue, den gesellschaftlichen Verhältnissen der Zukunft angepaßte Kunst entwickeln, denn die Freude an künstlerischer Gestaltung ist dem Menschen angeboren und kann deshalb wohl niemals ganz ausgerottet werden.

Kehren wir zur Gegenwart zurück! Vorläufig haben wir noch Freude an mancherlei Musik der Vergangenheit und Gegenwart, und die Musikalischen haben jedenfalls ein großes Kunstgebiet für sich voraus, ohne deshalb Anderes entbehren zu müssen. Die jetzigen, mittleren und jungen Generationen haben Schubert, Weber, Spohr, Mendelssohn, Schumann bereits als fertige anerkannte Meister überkommen; sie streiten wohl nicht mehr darüber, ob Jene in die Reihe der Ersten gehören, und Jeder hat noch ein

Digitized by Google

Gefühl für ihre individuelle Eigenartigkeit. Man empfindet, daß sie unserem Geiste nahe stehen; es ist mehr Fleisch und Blut von ihnen in uns als von Palästrina, Orlando Lasso, Schütz. Die Werke der Letzteren sind für uns ebenso viel oder ebenso wenig wie etwa Bilder von Giotto und Mantegna und noch frühere auf Goldgrund; sie können uns vorübergehend interessant sein, weil sie uns so ganz fremd sind; wir fühlen aber keine innere Beziehung zu ihnen, und nur wenige Kunstgelehrte arbeiten sich auf dem Wege mühsamer historischer Studien zu ihrer Anempfindung zurück. Palma, Tizian, Giorgione, Rafael, Michelangelo stehen zu uns etwa wie Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven. Unsere Beziehung zu ihnen ist in erster Linie Ehrfurcht, bei weiterem Studium und Vertiefung, Verehrung, sympathische Hingebung; dann warme Herzensliebe wie zu den Eltern und Großeltern. Es bildet sich eine Art von Familiengefühl unter allen Denen, welche diese Meister als Ahnen des künstlerischen Theils ihrer Individualität verehren und lieben. Man kritisirt seine Ahnen nicht, weil man so erzogen ist, daß man auch kleine Sonderbarkeiten, die uns als Altersschrullen erscheinen, pietätvoll erträgt.

Schubert und Weber gehören eigentlich noch zur letzten Beethovenperiode; doch sie sind

Digitized by Google

allzu früh zu ihren Ahnen gewandert, und ein Theil ihrer Schöpfungen wurde erst längere Zeit nach ihrem Tode allgemeiner bekannt, zumal Schubert's Kammermusik und Symphonien. Weber's Ouverturen mußten sich ihren Platz in den Concert-Programmen erst durch sich selbst erkämpfen. — Schubert und Weber erscheinen uns dadurch jünger als sie sind. Nachdem Beethoven zu schaffen aufgehört hatte, folgt eine längere Pause. —

Mit Spohr, Chopin, Mendelssohn, Schumann haben noch manche jetzige Concertbesucher theils persönlich verkehrt, theils haben sie ihre Werke als Novitäten kennen gelernt, als Gegenwart und Zukunft empfunden. Da fühlt man sich eher zur Kritik berechtigt. Es gab seiner Zeit leidenschaftliche Spohrianer, Mendelssohnianer, Schumannianer, und jede Partei führte den Kampf für ihren Helden nicht minder heftig, als es heute die Wagnerianer, Lisztianer und Brahmanen thun. Von Spohr lernte ich Einiges schon als Schüler kennen; der weiche Wohllaut seiner Compositionen umfing mich warm, und ich gab mich gern diesem Eindrucke hin. Als ich in Göttingen studirte, und gelegentlich eines Besuches in Kassel bei Spohr eingeführt, ihn an einem Abend einige seiner Quartette spielen hörte, glaubte

Digitized by Google

ich, nie etwas Schöneres hören zu können. Ich habe sie später nicht wieder angesehen, um mir eine eventuelle Ernüchterung zu ersparen. Den Anfang eines Quartettes in C-dur kann ich aber noch heute (nach 42 Jahren) reproduciren. Mit Schubert als Componisten im großen Styl machte ich meine Bekanntschaft auch erst als Student durch seine C-dur-Symphonie und sein D-moll-Quartett, letzteres von den Gebrüdern Müller aus Braunschweig gespielt. Ich war widerstandslos hingerissen. Seine Claviercompositionen und Lieder lernte ich erst spät schätzen. Chopin's und Mendelssohn's Eigenart wirkte ungemein sympathisch auf mich ein. Mit fieberhafter Ungeduld wartete ich auf jedes neue Werk. — Von Schumann hörte ich die ersten Clavierstücke auch noch als Student; sie kamen mir bizarr, allzu oft häßlich klingend vor, und nur langsam wurde mir seine Musik sympathisch. Erst als ich von begeisterten Schumannianern die Compositionen dieses Meisters schön vortragen hörte, fing ich an, immer mehr Interesse daran zu empfinden, und mich selbst damit zu beschäftigen. Doch ganz und voll wurde ich für ihn erst gewonnen, als ich in Zürich (1860 bis 1867) Professor war. Heute kommt es mir unbegreiflich vor, daß mir je eine Schumann'sche

Digitized by Google

Composition hat unklar oder barock erscheinen können [1]).

---

[1]) Daß es nicht nur mir, sondern auch zeitgenössischen Künstlern höchsten Ranges mit Schumann so ging, zeigt unter anderem eine Bemerkung Spohr's in seiner Selbstbiographie (II, S. 334); obgleich ihm Schumann's Oper „Genoveva" sehr sympathisch war, vermißte er in den ihm bis dahin bekannten Compositionen Schumann's „Wohllaut und melodische Harmonienfolge", was wir heute gerade an Schumann besonders lieben. Es dürfte dem Leser nicht uninteressant sein, aus genannter Biographie noch einige Urtheile zeitgenössischer Künstler über einander zu hören. — Spohr spielte (1820) Cherubini in Paris eines seiner ersten Quartette vor — für die jetzige Generation: Kindermusik. Nach demselben sagte Cherubini: „Ihre Musik, wie überhaupt die Form und der Styl dieser Musikgattung ist mir noch so fremd, daß ich mich nicht gleich hineinfinden und gehörig folgen kann; es würde mir daher sehr lieb sein, wenn Sie das eben gespielte Quartett sogleich einmal wiederholten." (II, S. 141.) Als Spohr dem seiner Zeit berühmtesten Meister des Violoncells, Bernhard Romberg (1804), eines der ersten Beethoven'schen Quartette vorgespielt hatte, sagte Romberg: „Aber, lieber Spohr, wie können Sie nur so barockes Zeug spielen!" — Sehr interessant ist auch Spohr's Urtheil über die späteren Compositionen Beethoven's. Ich habe schon früher meine Meinung darüber ausgesprochen, daß ich überzeugt bin, daß Beethoven's unglückliche Taubheit keinen Einfluß auf seine Compositionsweise gehabt hat. Spohr, der doch auch sehr viel Noten geschrieben hat und im Vorhinein wußte, wie das Tonstück klingen sollte, was er schrieb, war anderer Ansicht und hielt eine Controle durchs Ohr für nöthig. Er sagt (1823, II, S. 198), als er den damals schon fast tauben Beethoven in Wien kennen gelernt

Digitized by Google

Wie mit Schumann ging es mir auch mit Brahms. Die erste Composition von ihm, die ich hörte, war das B-dur-Sextett; es wurde schlecht prima vista gespielt; der Wohllaut des Zusammenklangs kam nicht heraus; einige harmonische Härten und Schärfen (ich finde sie heute nicht mehr, am wenigsten in diesem Stück) traten bei dem unvollkommenen Zusammenspiel so in den Vordergrund, daß sie meine durch das oft gehörte Spohr'sche Sextett verweichlichten Ohren sehr unangenehm berührten. Daß hier eine neue musikalische Individualität, die ich später vor allen lieben lernte, zum ersten Male zu mir sprach, davon hatte ich damals keine Ahnung. — Bis Mendelssohn und Chopin ging ich von selbst enthusiastisch mit, für sie reichte meine bis dahin erworbene musikalische Bildung aus; zu Schumann und Brahms brauchte ich Führer, die ich

---

hatte, der besonders freundlich gegen ihn war: „Sein stetes Streben, originell zu sein und neue Bahnen zu brechen, konnte nicht mehr, wie früher, durch das Ohr vor Irrwegen bewahrt werden. War es denn zu verwundern, daß seine Arbeiten immer barocker, unzusammenhängender und unverständlicher wurden? — Zwar gibt es Leute, die sich einbilden, sie zu verstehen und in ihrer Freude darüber sie weit über seine früheren Meisterwerke erheben. Ich gehöre aber nicht dazu, und gestehe frei, daß ich den letzten Arbeiten Beethoven's nie habe Geschmack abgewinnen können."

Digitized by Google

in Theodor Kirchner und Julius Stockhausen fand. Ersterer führte mich durch sein geistvolles Spiel in die Clavier- und Kammermusik, Letzterer durch seinen herrlichen Gesang in die Lieder der beiden letztgenannten Meister ein. Nicht Jedem wird es so gut.

Wenn ich zuletzt nicht mehr vom Publicum, sondern nur von meinem persönlichen Verhältniß zu neuer Musik gesprochen habe, so glaube ich dadurch an einem Beispiel gezeigt zu haben, wie sich Musikfreunde in neuere Musik hineinleben. Es wirken dabei nicht nur besonders glückliche Verhältnisse und Zufälligkeiten mit, sondern man muß auch gewisse Eigenschaften mitbringen. Vor allem muß ein lebhaftes Interesse an der Entwicklung der Musik überhaupt, bei einigermaßen fester Grundlage musikalischer Bildung bestehen. Dies Interesse muß stark genug sein, um die natürliche Trägheit zu überwinden, von der man leicht befallen wird, wenn man sich geistig und technisch anstrengen soll; ja man muß in der Ueberwindung von Schwierigkeiten selbst einen gewissen Reiz empfinden, auch auf die Gefahr hin, daß die Arbeit ohne bleibenden Erfolg sein könnte. Ist man sich dabei ganz selbst überlassen, verschafft sich viele neue Musikalien (wie Wenige sind in der Lage, dies zu können!), so

Digitized by Google

wird es ganz natürlich kommen, daß man sich zu einigen künstlerischen Individualitäten besonders hingezogen fühlt, bald in bequeme Einseitigkeit des Geschmackes verfällt, und alles andere ablehnt. Lebt man aber in verschiedenen größeren musikalischen Kreisen und hat Gelegenheit viel verschiedenartige Musik kennen zu lernen, so wird es nicht an Gelegenheit zum Meinungsaustausch, zu verschiedener Kritik, ja selbst zum Streit fehlen. Je nach dem Vertrauen und der Sympathie, welche man zu diesem oder jenem Künstler oder Kunstkenner hat, mit welchem man in persönliche Berührung kommt, wird man unbewußt beeinflußt, wie es ja auch sonst im Verkehr der Menschen unter einander geschieht. Man wird geführt und führt Andere, und wenn man auch nicht aus der Haut heraus kann, die uns angeboren ist, und die sich von Jugend an um und mit uns dehnt, so ändert man doch gerade seinen Geschmack im Laufe eines längeren Lebens vielfach, wie man ja auch seine Ansichten über Dinge und Menschen ändert.

Der künstlerische Entwicklungsgang der meisten musikalischen Menschen vollzieht sich wohl in der geschilderten Weise, wobei das sociale und conventionelle Moment eine sehr große Rolle spielt. Bewegung und Mitbewegung nehmen in einem

Digitized by Google

kleinen Kreise, in welchen man hineingeräth, eine bestimmte Richtung an, die sich in einem oder dem anderen neu auftretenden Künstler verkörpert; diese Bewegung breitet sich nach und nach, bald langsamer, bald schneller aus. — Sie richtet sich meist gegen das bis dahin Conventionelle und bekommt dadurch wohl den Charakter einer mehr oder minder heftigen Opposition. Es kommt nun darauf an, wie weit sich die Bewegung ausbreitet, ob sie den bald hinzukommenden Gegenbewegungen Stand zu halten vermag, ob sie schließlich allgemein wird. Ist dies der Fall, so entsteht etwas neues Conventionelles, das sich früher oder später wieder verändert und dabei meist erweitert wird; denn bisher bestanden die Veränderungen in der Musikentwicklung meist in einem Zuwachs.

Ein eigenartiges, bedeutendes Talent, welches früh starb, kann verkannt und unterschätzt bleiben, denn auch die Eigenartigkeit muß sich entwickeln; sie tritt nicht immer schon bei den ersten Productionsversuchen hervor. Ich vermag z. B. in den allerersten Werken Mozart's, Schubert's, Meyerbeer's, Weber's u. A. nichts Eigenartiges zu finden; sie sind eine Imitation der Musik ihrer Zeit. Wären diese Künstler schon vor dem zwanzigsten Lebensjahre gestorben, sie wären wohl kaum beachtet worden, es sei denn, daß sie Kinder-

Digitized by Google

Virtuosen waren wie Mozart und Weber[1]). Das Verkennen eines, wenn auch nur bis ins dreißigste Lebensjahr hinein schaffenden wirklich bedeutenden und eigenartigen Künstlers dürfte wohl kaum nachzuweisen sein. Ich glaube nicht an die verkannten Genies in unserer Zeit.

Manche talentvolle Componisten wurden nach Schumann in diesem und jenem Kreise als Männer der Zukunft aufs Schild gehoben. Doch der bei seinem ersten Auftreten vom größeren Publicum wenig beachtete, Anfangs nur von einem kleinen Kreise enthusiastisch bewunderte Johannes Brahms ist schließlich auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik, sowie des Liedes Sieger geblieben. Das hat sich, wenn man von dem Erscheinen seines Opus 1 bis zu seiner allgemeinen Anerkennung rechnet, innerhalb eines Zeitraumes von etwa 20 Jahren vollzogen. Ich bin sehr miß-

[1]) Brahms scheint in dieser Beziehung eine Ausnahme zu machen. Gleich seine ersten Sonaten zeigen aufs prägnanteste seine Eigenart. Doch weiß man, daß er vorher sehr viel componirt hat, ja selbst veröffentlichen mußte (anonym), ehe er mit seinem gedruckten Op. 1 in die musikalische Welt eintrat. Man würde wohl auch von Wagner den Eindruck eines plötzlichen eigenartigen Hervortretens gehabt haben, wenn nicht seine ersten Compositionen („Feen", Claviersonate, Symphonie ꝛc.) später aus den Krebs-Schränken der Verleger hervorgeholt worden wären.

Digitized by Google

trauisch gegen die Bewegungen, welche mit einer gewissen Plötzlichkeit gleich stürmisch im großen Publicum für einen neuen Componisten auftreten; es ist allzu oft ein blinder Lärm, und hat rein äußerliche, rasch vorübergehende Ursachen. Da jedes Neue, auch das, was später allgemeine Anerkennung findet, in gewissem Sinne gegen das Conventionelle ankämpfen muß, so kommt das dem inneren Wesen einer Kunst ferner stehende Publicum leicht auf den Gedanken, daß jede dem Hergebrachten gewissermaßen ins Gesicht schlagende Caprice eines Künstlers den Keim einer zukünftigen Bedeutung in sich trage, und daß die Opposition gegen das Hergebrachte schon an und für sich ein Verdienst sei. Auch unter Kunstjüngern dürfte es schon Nihilisten geben, welche aus Princip Oppositionelle sind und das Publicum zu verwirren streben. Doch haben sie bisher nichts ausgerichtet.

Schaffende Künstler, welchen Beethoven's Symphonien als höchste Ideale vorschweben, und welche ausschließlich für Orchester- und Kammermusik componiren, verzichten von vorne herein auf einen rasch in die Breite gehenden Ruhm; sie wenden sich nur an ein bereits vorgebildetes Publicum; das ist aber vorwiegend das Concertpublicum der größeren Städte (für den Opern-

Digitized by Google

Componiſten das weit größere Opernpublicum); dieſes entſcheidet ſchließlich theils durch ſeinen Beifall, theils dadurch, daß es die betreffenden Noten viel kauft darüber, ob ein neuer Componiſt auf dem Gebiete ernſter abſoluter Muſik ſeßhaft werden wird oder nicht. Die Künſtler werden das nicht gern zugeben; ſie denken ſich lieber über der Menſchheit ſchwebend, das Publicum tief unter ſich. Ich halte das für eine falſche Beurtheilung der factiſchen Verhältniſſe. Wiſſenſchaft und Kunſt können ſich im Einzelnen ohne Theilnahme weder entwickeln noch fortbeſtehen. Der Künſtler kann nach und nach das Publicum zu ſich erheben, doch er muß ſich wenigſtens auf einen Theil desſelben ſtützen können. Die Entwicklung von Kunſt und Wiſſenſchaft, welche Fleiſch und Bein vom Menſchen ſind, iſt eine organiſche, keine Kryſtalliſation um beliebig ausgeworfene Körper. Aus dem Samenkorn eines bereits vorhandenen Stammes oder direct aus letzterem entwickeln ſich die neuen Sproſſen, wachſen die Aeſte und die Zweige hervor, dort, wohin unter den gegebenen Verhältniſſen der aus Mutter Erde aufgenommene Saft am reichſten und ſchnellſten ſtrömt. Mit der Zunahme der Aeſte und Zweige verdickt ſich und wächſt auch der Stamm. Manche Triebe und

Digitized by Google

Aeſte, die gleich den andern üppig emporſtrebten, ſterben aus dieſen oder jenen Gründen früh ab, nur die kräftigſten bleiben. Selbſt der Stamm kann morſch und hohl werden und ſterben; iſt nur die Wurzel geſund, ſo treibt ſie neue Zweige an die Oberfläche, und dieſe können einen neuen Baum bilden. — Und ſo geht es fort, ſo lange die Erde noch Nahrung hergibt, ſo lange noch die Sonne leuchtet und wärmt, und ſo lange noch Quellen ſpringen, und Waſſer durch den aus abgefallenem Laube immer neu entſtehenden Humus ſtrömt. Auch die Kunſt erzeugt ſich in und durch ſich ſelbſt immer neu, doch auch ſie braucht die Sonne der Theilnahme, um ſtets neu zu ſprießen und zu wachſen.

Digitized by Google

Fünftes Capitel.

Musik in Verbindung mit andern Künsten.

(Musik mit aufgezwungenen Associationen.)

Musik mit Anschauung von Bildern. Gemalte und lebende Bilder mit Musik. Mimik, Tanz, Ballet. Tafelmusik. Combination von Sprachgedanken mit Musik: Melodram. — Das gesungene Lied. Ballade. — Oper. — Musikalisches Epos.

Musik in Verbindung mit Anschauung von Bildern ist erst in neuerer Zeit bei Decorationen, zumal bei Wandeldecorationen auf dem Theater eingeführt. Früher vorwiegend in Balletten und Zauberstücken, dann auch in der Oper (Wagner's Parsifal). Die Malerei übt dabei einen Associationszwang auf die Musik aus; letztere muß sich den Stimmungen, welche in den Bildern gegeben sind, so gut sie es vermag, anfügen. Aehnlich verhält es sich beim Wandeln der altdeutschen Gottheiten über den Regenbogen zur

Digitized by Google

Walhalla, beim Wagalaweia (Rheingold), Walkürenritt, Feuerzauber (Walküre): es sind lebende Bilder mit Musik. Ich muß gestehen, daß mich in den angeführten Fällen die Darstellung stört; die virtuos malende Musik wirkt bei der inneren Vorstellung der genannten Vorgänge auf mich viel stärker und reiner. Die wirkliche Darstellung kann selbst bei der größten technischen Vollendung diese Phantasiebilder nicht erreichen. Man wird außerdem, gleich wie bei gefährlichen Trapezspringen im Circus, die Angst nicht los, daß die Darsteller fallen oder verbrennen könnten. Sehr wirksam ist das Intermezzo im dritten Act von Massenet's „Werther", wo Lotte zum sterbenden Geliebten durch Nacht und Schnee am Dom von Wetzlar vorbeistürmt.

Gebräuchlicher ist Musik in Verbindung mit „lebenden Bildern", welche als Unterhaltung bei geselligen Festen von Mitgliedern der Gesellschaft gestellt werden. Das hat wohl zunächst einen rein praktischen Grund. Rollt der Vorhang auf, und man sieht ein lebendes Bild, so wird sich nach der ersten Ueberraschung im Publicum sehr bald der Drang einstellen, über den Eindruck zu sprechen, ihn zu discutiren, zu kritisiren; denn die Zahl derjenigen, welche fähig sind, das rein Malerische still auf sich wirken zu lassen, ist

Digitized by Google

gering. Das persönliche Interesse, wie Dieser oder Jener sich im Bilde ausnimmt, wiegt vor. Eine größere Versammlung von Menschen erträgt überhaupt nicht lange eine absolute Stille. Schweigen beim Hören von Musik haben wir allmälig durch Erziehung gelernt; die Meisten begreifen, daß das Sprechgeräusch die Wahrnehmung der Tonempfindungen stört. Doch im reinen Anschauen auch nur wenige Minuten zu schweigen, ist bei einem größeren Publicum kaum erreichbar. Die Musik hat hier also in erster Linie den Zweck, das Publicum ruhig zu halten. Doch noch etwas Anderes wird erstrebt, und auch wie bei lebenden Bildern im Ballet und in der Oper erreicht, nämlich die Wirkung des Bildes durch eine Musik, welche der dargestellten Stimmung im Allgemeinen entspricht zu steigern; dies erfolgt dadurch, daß die gleiche Stimmung von zwei Sinnen aufgenommen wird.

Mimik, Tanz und Ballet sind bewegte lebende Bilder. Das Kunstschöne und Naturschöne wirkt da zusammen. Die menschliche Gestalt ist das Material, mit welchem der Balleterfinder arbeitet. Die Bewegungen sind rhythmisch componirt; die Rhythmik ist aber eines der physiologischen Elemente der Musik. Die ausgesuchten schönen Bewegungen auf künstlerisch fein

Digitized by Google

gewähltem Hintergrunde entzücken unser Auge, die rhythmische Melodik der Musik unser Ohr. Zu beiden Wirkungen kommt noch die angenehme rhythmische Bewegungsempfindung hinzu, bei den Darstellern ist sie reell, bei den Zuschauern wirkt sie als innerliche Vorstellung mit. Drei Sinne sind in gleicher Weise in Thätigkeit wie beim Spielen eines Instrumentes. Nicht nur das entzückende Bild der bewegten Formen als solcher, sondern auch der berückende Zauber der Farben-, Beleuchtungs- und melodischen Tonbewegung fließen zusammen. Das Ballet ist in Betreff der Combination von Sinneseindrücken eine der harmonischesten Kunstgattungen. Es kann, wie jedes andere Kunstgenre, höchst interessant, auch höchst langweilig sein; es hat seine Geschichte, unterliegt dem Wechsel wie alles Schöne, hat sich nach verschiedenen Richtungen erweitert, immer reicher, immer complicirter gestaltet; es hat sich auch dem modernen Zeitgeschmack fügen müssen. So nehmen jetzt z. B. auch im Ballet die längeren Soli immer mehr ab, wie die Coloratur-Arien in der Oper, wie die Monologe im Drama [1]).

[1]) Es ist Mode unter ernsthaften Menschen, vom Ballet mit Geringschätzung zu sprechen, es als eine niedere frivole Kunstart aufzufassen. Ich fasse es als ein gesteigertes Natur-

Die ſchöpferiſche Phantaſie der Balleterfinder wird meiſt unterſchätzt; ſie muß in der That ſehr reich und in ihrer Art ganz ſpecifiſch ſein, wenn ſie immer neue Wirkungen ausüben ſoll. Auch hier ſcheinen alle Mittel ſchon erſchöpft, alle Wege ſchon ausgetreten, wie in allen Künſten. Wie ſoll man anfangen? wie die Abwechslung von Einzel- und Maſſenbewegungen geſtalten? iſt es wirkungsvoller dieſe auf jene folgen zu laſſen oder umgekehrt? ſoll man jetzt dieſe, dann jene Farbengruppen gegen einander oder von einander wirken laſſen? wie ſoll man

---

ſchönes auf. Es ſteckt lebendiges orientaliſches, griechiſches, römiſches Weſen darin. Die Freude am Naturſchönen ſättigte ſich im Alterthum mehr an der bewegten Natur, an bewegten Menſchen und Thieren, denn der Menſch war zunächſt ſich ſelbſt das Intereſſanteſte in der Natur, dann die Thiere. Das Vertiefen in die ruhende Natur, in die Landſchaft iſt moderneren Urſprungs, ebenſo wie der faſt ausſchließliche Werth, welchen wir auf das Geſicht und den geiſtigen Geſichtsausdruck eines Menſchen legen. Die antike Tracht ließ die Schönheit des Körpers und ſeiner Bewegungen mehr zur Geltung kommen, als die ſtädtiſchen Zwangsjacken, in welche ſich jetzt Männer wie Frauen einzwängen müſſen; ſie ſind zweckmäßig, um häßliche Körper zu verdecken und um alle durch die Abſchnürung in eine obere und untere Hälfte möglichſt gleich zu machen, doch ſie haben uns faſt die Freude an den natürlich ſchönen Körperformen und, ich möchte ſagen, an thierſchönen Bewegungen des Menſchen verdorben.

Digitized by Google

die Steigerung der Wirkung in den einzelnen Scenen und im Ganzen erreichen? welchen erzählenden Inhalt soll man wählen? welches Zeitcostüm wird am wirksamsten sein? wie soll man die Abwechslung zwischen dem Graziösen, Pathetischen, Sentimentalen, Gewaltigen, Rührenden, fein und grotesk Komischen erreichen? — Es ist schon alles da gewesen! Greifen wir auf das einfach Volksthümliche zurück! Doch auch die nationalen Tänze sind schon lange ins internationale Ballet aufgegangen, wie die Nationalmusik in die internationale Musik. Machen wir einen historischen Versuch. „Wiener Walzer!" — ein kleiner, ohne alle Prätension auftretender Ball. Mit welchem Herzklopfen mag der Erfinder dieses kleinen Ballets der ersten Aufführung entgegen gesehen haben. Es erwies sich als ein glücklicher Griff. Der Erfolg war ein durchschlagender und dauerte ungewöhnlich lange. Nun will das unersättliche Publicum wieder etwas Neues! Woher nehmen?[1])

Sind das nicht die gleichen Reflexionen und Empfindungen, wie sie jeden andern Künstler, der

[1]) Es zeigt sich beim Ballet die gleiche Erscheinung wie in der Oper. Nach Wagner's Handlungen ohne Ende, kamen die einactigen Opern wieder in Mode.

Digitized by Google

fürs große Publicum, fürs Theater schafft, bewegen? Wird der Balleterfinder nicht ebenso trachten müssen, das schon oft Dagewesene, das Banale, das Triviale zu vermeiden, wie jeder Componist und Dramatiker? Schafft er nicht auch aus seinem eigensten, von der Zeit geformten Innersten heraus? Gibt es nicht ebenso schablonenmäßig hergerichtete Balletmeister-Ballette wie es Capellmeister-Opern gleicher Qualität gibt? — Ich sehe keinen Grund, die Erfindung gerade in diesem Kunstgenre so niedrig zu taxiren.

Eine hübsche, graziöse, an den Hörer keine allzu großen Ansprüche des Aufmerkens machende Musik steigert den Erfolg, und wenn ein Auber, ein Meyerbeer, ein Rubinstein, ein Delibes sich die Mühe nehmen, Balletmusik zu schreiben, so haben die Musikfreunde noch ihr Extravergnügen. Doch allein entscheidend ist die Musik nicht; auch mit ziemlich roher Musik kann ein Ballet bei geschickter Verwendung des Librettos für lange Zeit wirken, wie wir es in neuester Zeit mit „Excelsior" erlebt haben; ebenso bei der Oper (Mascagni's Cavalleria rusticana, Leoncavallo's Pagliazzi). Es gehört ein specifisch ausgebildetes Talent dazu, praktisch brauchbare Balletmusik zu schreiben. Wer für die Oper schreibt, muß die Leistungsfähigkeit einer Stimme nach Tonumfang und Dauer genau

Digitized by Google

kennen. So muß auch, wer fürs Ballet schreibt, wissen, wie lange ein Mensch sich schnell bewegen, oder wie lange er in einer Stellung verharren kann, ohne sich zu erschöpfen und unschön zu werden. Der Componist von Balletmusik muß sein Talent geschickt für den bestimmten Zweck zu verwenden wissen, damit weder die Darstellung noch seine Musik geschädigt werden. Diese besondere Art von Talenten ist wohl nicht allzu häufig, auch ist die Gelegenheit zu ihrer Ausbildung ebenso gering, wie die Zahl der Bühnen, auf welchen größere Ballette gegeben werden. Endlich: eine Balletmusik, wenn auch sehr gut an ein Hoftheater verkauft — was selten vorkommt — bringt weniger Tantième, als eine Operette; sie verschlingt zugleich so viel musikalische Erfindung, daß die beliebtesten Tanzcomponisten sich besser stehen, wenn sie ihre Tänze einzeln an ihre Verleger verkaufen.

Wir besitzen noch keine ausgebildeten Geschmacks-, Geruchs- und Gefühls-Künste, die eine Combination mit Musik verlangten. Ein gutes Diner ist gewiß als ein Geschmacks-Kunstwerk aufzufassen, doch es wird meist von den außergeschmacklichen Gedankenkreisen überwuchert. Die Tafelmusik hat mehr den Zweck, entweder die

Digitized by Google

Stille bei den ceremoniellen Diners zu verdecken, oder die Geselligkeit zu animiren; einen Bezug zu den einfachen und combinirten Geschmacks-Empfindungen hat sie bisher noch nicht gefunden, ebensowenig zu den Geruchs- und Berührungs-Empfindungen. Wer weiß, was noch kommen mag!

Und nun die Combination von Sprachgedanken mit Musik (mit Tonformen oder Tongedanken).

Von der gesteigerten Sprachkunst ging die Musik aus, wie die Sculptur und Malerei von der gesteigerten architektonischen Decoration. Die Töchterkünste emancipirten sich dann, fanden, daß für ihre eigene selbständige Entwicklung andere Formen, andere Gesetze gelten, als für ihre Eltern. Sie sind gute Kinder und lassen sich auch jetzt noch gern von ihren Eltern zu allerlei verwenden, doch ganz in einander verschmelzen können sie nur noch selten, sie stören sich leicht gegenseitig. Zuerst hatten natürlich die Eltern die autoritative Gewalt. Der Gesang war nur gesteigerte Sprache. Periode der halb gesungenen, halb gesprochenen Priestergebete und der epischen Rhapsodien. Daneben schüchterne lyrische Versuche von Hirtenflöte oder Lyra unisono begleitet, doch immer noch mit Vorherrschen der Sprachgedanken. Ver-

Digitized by Google

ſuche, Sprachgedanken und Tonformen neben einander als gleichwerthig hinzuſtellen und zu empfinden: Melodram.

Ich kenne nur zwei Melodramen, die mich ergriffen haben. Das erſte iſt in der Kerkerſcene des „Fidelio“. Es war der inſtinctive Griff eines großen Genies, daß Beethoven auf die Arie des Floreſtan, welche den zweiten Act eröffnet und welche ſich zuletzt auf viſionärem Goldgrund in faſt überſinnlichen Linien bewegt, das kalte Wort mit einer das Zittern malenden Muſik folgen läßt. Das Wort und die ins tiefſte Herz greifende dramatiſche Situation herrſcht vor; man achtet der begleitenden Muſik kaum, fühlt aber ihre Wirkung unbewußt. Ein Secco-Recitativ hätte den intenſiv realiſtiſchen Eindruck der Situation ſchwerlich erreicht, welcher durch den Gegenſatz zu Floreſtan's Arie und dem Folgenden hervorgebracht wird. Es beginnt das Grab-Duett. Der Muſik-Menſch wird wieder gepackt; und dann das folgende Terzett mit ſeinen unglaublich ſchönen, echt muſikaliſchen und zugleich tief innerlich rührenden, ſich allmälig ſteigernden Motiven, — es iſt zum Vergehen ſchön! Man kann nur weinen, ſprechen kann man nicht. Hier verbinden ſich deutlich geſtaltete muſikaliſche Formen mit Sprach-Gedanken zu einer wunderbaren,

Digitized by Google

künstlerischen, selten erreichbaren Einheit. Der in dieser Scene durchgeführte Uebergang des Nebeneinander-Seins von Wort und Ton zu dem ineinander Verschmelzen beider ist für mich eine der höchsten künstlerischen Steigerungen, die ich je empfunden habe.

So wie die Sprachgedanken verwickelter, tiefer werden und sich mit ausgeprägten Tonformen verbinden wollen, so wie uns zugemuthet wird, das höchste Wortpoetische mit dem musikalisch Schönsten zugleich empfinden zu sollen, da kommen wir in ein schwieriges Dilemma. Ich habe Byron's Manfred mit Schumann's Musik oft auf der Bühne gesehen und gehört, so daß ich Poesie und Musik genau kenne — und doch! als ich jüngst, magnetisch angezogen von diesem Zauberwesen, zu einer Vorstellung des Manfred eilte und versuchte, die Wirkungen beider Künste auf mich, ich möchte sagen anatomisch zu zergliedern, — was war das Resultat bei der Beschwörung der Astarte? Ich gerieth in die peinlichste nervöse Aufregung; horchte ich der Musik, so folgte ich den Worten nicht; horchte ich den Worten, so ging mir viel von der melodischen Schönheit der Musik verloren, kurz es war mir unmöglich, das Poetische und das Musikalische vollkommen gleichzeitig und gleichwerthig zu

Digitized by Google

empfinden; das Eine oder das Andere herrschte vor; die Wirkung beider Künste summirte sich wohl, doch zu einer Verschmelzung kam es, wenigstens in mir nicht.

Wir kommen nun zum gesungenen Lied. Im Volkslied (Wanderlied, Soldatenlied, Arbeitslied, Tanzlied ꝛc.) gehen Poesie und Musik Arm in Arm mit einander verschlungen, und gerade diese Art der Verbindung bedingt seine allgemeine Verbreitung und seine sociale Bedeutung: der nicht specifisch Musikalische freut sich an der Poesie und an dem durch die Musik verstärkt markirten Rhythmus; der vielleicht nicht besonders Poetische, aber Musikalische freut sich an der Melodie und Harmonie; der weder Poetische noch Musikalische am Zusammensein zu gleichem Thun. Jeder findet etwas Angenehmes daran; darum ist es eine Freude für Alle. So wie aber die Musik für den musikalisch Gebildeten melodisch und harmonisch interessanter, oder der Rhythmus complicirter wird, oder andererseits die Poesie vertiefter, die Sprachgedanken im Ausdruck verwickelter werden, verliert das gesungene Lied als Ganzes sein scheinbar einheitliches Wesen; das Publicum trennt sich; die Freude der Einzelnen wird größer, doch die Zahl derer, welche dabei

Digitized by Google

die Combination beider Künste unbewußt, naiv genießen können, wird kleiner; sie trennen sich in zwei Gruppen, deren Wege immer mehr divergiren, je weiter jede Gruppe auf dem ihrigen fortschreitet. Meine Empfindungen und die dadurch erregte Aufmerksamkeit schwanken beim Hören von Chor- oder Einzelgesang vielfach vom Gedanken zur Musik hin und her.

Der menschliche Kehlkopf ist vor Allem für mich eines der schönsten Instrumente; er ist es theils dadurch, daß er die schönsten, tiefsten Töne des Basses bis zu den höchsten Tönen des Soprans hervorzubringen vermag, theils wegen der Verschiedenheit des individuellen, so vielfach modificirbaren Timbres seiner Töne, durch die Modulationsfähigkeit der Tonstärke, durch die Möglichkeit, die Töne lange anhalten oder in schnellstem Tempo auf einander folgen lassen zu können, sie zu binden, zu stoßen ꝛc. — Außerdem hat er aber vor jedem anderen Blasinstrument den Reiz des unmittelbar Persönlichen voraus. Schon der gewöhnliche Sprachton, das Organ eines Menschen ist für mich von höchster Bedeutung; es trägt viel zu der Sympathie bei, welche sich zwischen mir und anderen Menschen entwickelt.

Die Componisten für den menschlichen Kehlkopf haben in erster Linie Rücksicht darauf zu

Digitized by Google

nehmen, daß die Klangschönheit und Eigenart des Instrumentes hervortritt, eine Rücksicht, die freilich für jedes Instrument, für welches man schreibt, genommen werden muß, beim Kehlkopf aber allzu oft über dem Wortgedanken-Ausdruck vernachlässigt wird. Man soll keinem Instrument Aufgaben stellen, welche seiner Eigenart zuwider sind; nicht was für jedes Instrument überhaupt noch möglich ist, soll ihm zugemuthet werden, sondern was von ihm besonders schön hervorgebracht werden kann, soll von ihm verlangt werden, und gerade darin haben die Kehlköpfe oft ihre besondern Stärken und Schwächen; die gleich vollkommene Schönheit und Stärke der Töne in allen Lagen ist da ebenso selten wie bei einer Geige, selbst bei der besten von einem alten berühmten Meister. Daß eine gesunde, umfangreiche, technisch gut geschulte Stimme Vieles noch schön bringen kann, was von einer schwachen, ungeschulten Stimme gar nicht oder geradezu häßlich klingt, ist richtig. Doch jedem Instrument sind gewisse physikalische und dem Kehlkopf dazu noch anatomisch-physiologische Grenzen seiner Fähigkeit, das Schönste auf seine Art zu leisten, gesetzt.

Empfinde ich die menschliche Stimme vorwiegend als schönes Instrument, so haben die gesungenen Worte für mich nur den Werth, den

Digitized by Google

Klang der Stimme durch die Vocale mit ihrem verschiedenen Timbre noch zu verschönern; der Gedanken-Inhalt soll nur nicht störend wirken, sonst würde ein komischer Eindruck entstehen, den das Concert-Publicum auch haben würde, wenn ohne Worte nur auf verschiedene Vokale gesungen würde; nur die Sänger sind an das „Solfeggiren" gewöhnt.

Chorgesang mit oder ohne Orchester wirkt auf mich ganz ebenso, wie „absolute Musik". Ich fühle dabei keinen Zwang, den Worten genau zu folgen. Ebenso geht es mir mit älterer italienischer Gesangsmusik, Einzelgesang wie Chor. — Ich kenne den Text gern vorher, um mich im Allgemeinen für die Stimmung, in welche mich Dichter und Componist versetzen wollen, vorzubereiten; doch ist es keine Bedingung für den Eindruck eines Gesangstückes auf mich, jedes Wort zu verstehen [1]).

---

[1]) Will man sich ernsthaft mit modernen Liedern z. B. von Schumann und Brahms beschäftigen, Componisten welche meist besonders schöne, aber nicht immer ganz leicht faßliche Gedichte wählen (Platen, Daumer, Hebbel ꝛc.), so empfehle ich, wenn man die Gedichte nicht gedruckt besitzt, sich diese herauszuschreiben und für sich zu betrachten. Man wird dann erst die ganze Schönheit und Meisterschaft der Composition schätzen und lieben lernen. Die so häufig componirten Gedichte von Heine, Geibel, Lenau u. A. machen

Digitized by Google

Hat sich ein Gesangstück unbewußt meinem Gedächtniß eingeprägt, und summt es von Zeit zu Zeit emportauchend in mir, so verschwinden die Worte bald ganz. Höchstens behalte ich die Anfangsworte, die andern interessiren mich offenbar nicht. Die Arie „Casta diva" aus „Norma" kann ich jeden Augenblick vollständig reproduciren, doch vom Text weiß ich nur die ersten zwei Worte.

---

weniger Anspruch an unsere Fassungskraft; doch bei Goethe kommen schon Gedichte vor, die man wiederholt lesen muß, um sie nach Wort und Gedanken vollkommen zu erfassen, und die man, wenn man sie nicht vorher kennt, gesungen kaum versteht. Man könnte sagen, man solle solche Gedichte nicht componiren; doch sie geben im Ganzen einer bestimmten Stimmung einen so prägnanten Ausdruck, daß sie gerade dadurch den Componisten gefangen nehmen, bei dem es mit dem wiederholten Lesen auch schon im Ohr zu summen beginnt. Das lyrische Gedicht hat sich im Laufe der Zeit auch vertieft, der Componist muß dem folgen, nicht nur in Betreff der melodischen und declamatorischen Behandlung, sondern auch in Betreff der Begleitung. Wer dieser anspruchsvolleren poetischen und musikalischen Lyrik nicht zu folgen im Stande ist, oder die Mühe scheut, sich ernsthaft damit zu beschäftigen, für den gibt es ja sonst noch reichlich viele Liedchen aller Art, an denen er sich ohne Mühe erfreuen kann. Ich selbst höre nach den alten Italienern, Schubert, Schumann und Brahms, gerne Chansons von Bizet, Delibes, Gounod oder Canzonetten von Rossini, Gordigiani, Guglielmo, Costa u. A., wobei die Stimme sich so gern im eigenen Klang berauscht.

Digitized by Google

So geht es mir mit vielen Arien und Liedern. Das beruht auf ganz individuellen Eigenschaften. — Mein Gedächtniß für Gedichte war immer sehr schwach; was ich darin in der Schule nolens volens leisten mußte, hat mich unendlich viele Mühe gekostet. Die Aufnahme von Musik ging aber immer unbewußt vor sich, wenn auch die Reproduction auf dem Clavier nicht immer gleich gelang. Bei Andern besteht das umgekehrte Verhältniß. (Es gibt Kinder, welche zu Hause sofort aufs Genaueste Tanzbewegungen, die sie im Ballet sahen, nachahmen; andere haben eine besondere Freude daran, die Sprechweise und Mimik der Schauspieler zu copiren, ohne daß in beiden Fällen von vorn herein die Absicht des Behaltens und Nachahmens bestand. Das sind angeborene individuelle Eigenschaften, die eigentlich das Wesentliche der betreffenden geistigen Individualitäten bekunden. Was sich unbewußt dem Gedächtniß eines Menschen scharf einprägt, das kennzeichnet seine angeborenen Anlagen. Die rasche, mehr oder minder vollkommene Reproduction ist wieder ein besonderes Talent, hängt viel von der körperlichen und technischen Geschicklichkeit ab. Sie beweist aber nichts für eigenartiges Productions-Talent, was häufig übersehen wird.)

Digitized by Google

Eine ganz besondere Aufgabe stellt die Composition von Balladen an den Componisten. Hier handelt es sich auch wohl um eine Gesammtstimmung, doch der erzählende Ton darf bei dem Wechsel der Situationen nicht vernachlässigt werden. Das Gedicht soll gut declamirt sein, ohne den melodischen Fluß zu hemmen. Loewe's Balladen gelten mit Recht immer noch als Muster, wenn uns die Musik seiner Zeit auch etwas spießbürgerlich vorkommt. Vor Schubert und Löwe componirte man auch die Balladen meist als Strophenlied. Im Strophenliede herrscht die Musik entschieden vor. Ist uns aber die Melodie erst geläufig, so können wir in den folgenden Versen der Declamation mehr Aufmerksamkeit schenken; die einfacheren Melodien sind sehr gefügig und lassen sich je nach den Worten theils durch Tempowechsel, theils durch Energie und Tontimbre vielfach moduliren, so daß man keinen Contrast zwischen Wort und Musik empfindet, wenn der Ritter zuerst vor Liebe schmachtet, dann in den Kampf zieht, verwundet hinsinkt, auf wunderbare Weise gerettet wird, und endlich triumphirend in sein Schloß zurückgekehrt, mit seiner treu gebliebenen Geliebten vor den Altar tritt. Unsere Zeit mit ihrem Streben nach „dramatischem" Ausdruck möchte

Digitized by Google

das Strophenlied nur für volksthümliche lyrische Gedichte noch gelten lassen, in welchen sich die gleiche Stimmung, wenn auch mit andern Worten, wiederholt. Es fehlt bei berühmten Sängern und Componisten nicht an Versuchen, auch die einfachsten lyrischen Gedichte dramatisch zu verzerren. Es hat uns in unserer Jugend ebenso wenig gestört, wenn bei Balladen (König von Thule, Loreley u. a.) Verse verschiedenen Inhalts mit der gleichen Musik gesungen wurden, als wenn wir bei Chor- und Einzelgesang die gleichen Worte mit verschiedener Musik hörten[1]). Es

[1]) Ein Musikdirector *** zu *** hatte an Zelter eine Composition der bekannten schottischen Ballade „Edward" geschickt und bittet ihn um sein Urtheil, respective „belehrenden Tadel". In seiner Antwort sagt Zelter über seine Art der Liedercomposition Folgendes: „Vor Allem reflectire ich am Gedichte die Form und suche schon darin meinen Dichter zu erkennen, indem ich voraussetze, daß ihm eine Melodie vorgeschwebt, insofern er in dieser Bedeutung ein Dichter ist. Kann ich mich hier mit ihm in Rapport setzen, ja seine Melodie so treffen, daß er sich selber darin einheimisch findet, so wird unsere Melodie auch singbar sein" (?). „Daß diese Melodie zu allen Strophen passe, ist ein Umstand, der auch besseren Componisten nicht einleuchtet. Die Einwendungen dagegen sind mir nicht unbekannt. Sie, lieber Freund, werden wenigstens daraus abnehmen, daß ich dem absoluten Durchcomponiren strophischer Gedichte nicht zugethan bin. Andere werden es anders halten, und kann ja geschehen, wiewohl eine Melodie, die man nicht mehrmals mit Genuß ver-

Digitized by Google

ſtört mich daher auch jetzt nicht. Die Wiederholung der Motive iſt für geformte Muſik — und nur ſolche können wir als Kunſt gelten laſſen — faſt noch wichtiger als für die Architektur; ſie bleibt dadurch in ewigem, nie ganz zu löſendem Widerſpruch mit der Poeſie, zumal mit dem Drama. Später mehr davon.

Ich habe die Oper zunächſt immer als muſikaliſches Kunſtwerk empfunden. Die Declamation mit Muſik (Melodram) und die muſikaliſche Declamation (Recitativ und rhapſo-

---

nehmen wollte, nicht die beſte wäre. Die Melodie darf nicht am Worte kleben. Das Wort iſt todt, die Zunge wirft es ab; im Tone wohnt des Geſanges Leben, wie denn ſchon eine ſchöne Stimme allein das Herz bewegt. Die Begleitung laſſe ich gern ſo einhergehen, daß die Melodie allenfalls ohne ſie beſtehen könnte; in jedem Falle muß die Begleitung eine homogene Bedeutung haben, ja ſelbſt für ſich nicht ohne Bedeutung ſein. Die beliebteſten Lieder ſind insgemein ſolche, die der Begleitung nicht bedürfen, wenn dagegen andere beifällige Stücke ſo in die Begleitung verflochten ſind, daß man die Singſtimme kaum vermiſſen würde. — — Es kommt nämlich darauf an: was der Componiſt gern machen oder von ſich geben will. Iſt ihm das Gedicht nur ein Draht, ſeine Puppen daran zu hängen; will er funkeln, munkeln, ſauſen und brauſen, recitiren, declamiren, fingeriren; ſich eine Motion, einen Ritt ins Weite machen: ſo iſt er von obigen Bedingungen entbunden, und ein Talent wird auch hier noch was leiſten, ſollte auch ein ganz unverhofftes Facit herauskommen." (Briefwechſel zwiſchen Goethe und Zelter 1823.)

Digitized by Google

diſches Melodiſiren) allein ertragen wir in der Oper auf die Dauer ebenſo wenig wie die unmittelbare Aufeinanderfolge geſchloſſener muſikaliſcher Formen ohne beſondere Rückſicht auf den dramatiſchen Vorgang. Im Concertſaal haben wir uns an dieſe Aufeinanderfolge gewöhnt. Doch dauern Concerte nicht ſo lange wie Opern, und man muthet uns ſelten zu, dort Stunden lang Muſik von nur einem Componiſten zu hören[1]). Ein wohl zu überlegendes Compromiß, welches dem Zeitgeſchmack entſpricht, muß zwiſchen Drama und Poeſie geſchloſſen werden. — Ewige Naturgeſetze, denen man folgen müßte, gibt es da nicht.

Der Zeitgeſchmack wird aber nicht allein durch den Wunſch nach Abwechslung, nach Neuem beeinflußt, wenngleich dies immer das Hauptmoment für den Wechſel iſt, — ſondern auch durch ganz äußerliche Dinge. Die große Oper war lange Zeit hindurch ein nur an den Höfen kunſtſinniger Fürſten gepflegter Luxus; Letztere trugen faſt allein die Koſten, luden ihren Hof, ihren Adel, ihre höheren Beamten ein; das

---

[1]) Die modernen Componiſten-Concerte halte ich für unkünſtleriſche Extravaganzen. Nur einem Beethoven konnte man es verzeihen, wenn er ſelbſt nur eigene Novitäten ſpielte und dirigirte.

Digitized by Google

Publicum hatte nur auf den Galerien für geringes Entrée Zutritt. — Je mehr sich die äußere Pracht und Ausstattung steigerte, desto größer wurden die Kosten; man ließ mehr zahlendes Publicum ein; endlich trug dasselbe nach und nach den größeren Theil der Kosten der Hoftheater. Die größeren Städte, in welchen kein Hof residirte, wollten auch wenigstens einige Wochen oder Monate ihre Oper haben, und bauten sich selbst eigene Stadttheater. Die Opernhäuser mußten in der Folge, um immer mehr zahlendes Publicum zu fassen, immer größer und größer werden. Das hatte weiter eine bedeutende Vergrößerung des Orchesters zur Folge; die Direction am Clavier, welches die Secco-Recitation begleitete, fiel fort. In den großen Häusern mit den Riesenbühnen kann man nur Sänger und Sängerinnen mit sehr starken Stimmen brauchen. Im Spiel wie im Gesang fallen alle feineren Details fort; Alles nimmt sich wie ein aus größerer Entfernung zu betrachtendes Gemälde al fresco aus; die Mimik des Gesichtes wie die Körperbewegungen müssen so gesteigert werden, daß sie, in der Nähe gesehen, fast als Caricatur erscheinen. Die früheren Componisten mußten jedem Haupt-Sänger und jeder Prima-Donna eine ihr „gut sitzende" Arie schreiben. Schon

Digitized by Google

Donizetti, Bellini und der junge Verdi ſetzten an Stelle derſelben „Haupt-Schlager", bei welchen die Künſtler und Künſtlerinnen die Kraft ihrer Stimmen produciren konnten. Das geſprochene Wort iſt in den großen Häuſern kaum noch zu verſtehen; es tritt auch mit den in Bewegung geſetzten Tonmaſſen des modernen Opern-Orcheſters in zu grellen Widerſpruch; ebenſo das Secco-Recitativ. Das geſprochene Wort hat für die Sänger und das Publicum den großen Vortheil, daß ſich die Gehörsnerven wieder etwas von dem gleichmäßigen Reiz durch die Muſik erholen; man iſt für das nächſte Stück wieder friſcher empfänglich. In den älteren großen Opern (Cherubini's „Medea" und Weber's „Oberon") wurden faſt alle dramatiſchen Scenen geſprochen, wie im Singſpiel (Mozart's „Entführung aus dem Serail"); die Muſik nahm an der eigentlichen Handlung keinen Antheil; daß ſie auch dramatiſch mitwirken ſollte, lag der früheren Art der Muſikempfindung fern. Die Texte zu den Arien waren von vorwiegend lyriſcher Stimmung durchweht; ſie hatten unter ſich kaum einen anderen Zuſammenhang, als daß ſie aus der Feder desſelben Componiſten ſtammten.

Mit Gluck wurde das allmälig anders; der Zeitgeſchmack war an der Form der alten

Digitized by Google

Oper ermüdet; er ſtrebte nach Neuem, und Gluck wurde ſein Ausdruck. Sehen wir heute eine Gluck'ſche Oper, ſo finden wir in ihr doch nur ganz vereinzelte Scenen, die wir als dramatiſche Muſik bezeichnen könnten; uns würde der Unterſchied zwiſchen ihm und Picinni durchaus nicht ſo ungeheuer vorkommen, wie den Zeitgenoſſen. Wir hören bei beiden vorwiegend die Muſik jener Zeit; das Verſtändniß für die Unterſchiede der Details könnten wir nur durch eingehendes Studium gewinnen, und nur auf dem gleichen Wege könnten wir uns in die Wirkung hineinphantaſiren, welche die Gluck'ſche Muſik auf die Zeitgenoſſen ausübte[1]).

In der Folge war es Mozart, der in „Figaro's Hochzeit" und im „Don Juan" größere Scenen, zumal Finales ſchrieb, welche zugleich dramatiſch und muſikaliſch wirken ſollten und

[1]) Es wird erzählt, daß bei der von einer Trompete begleiteten Arie des Achill in Gluck's Iphigenie in Aulis (Calchas, d'un trait mortel blessé etc.) die anweſenden Offiziere ſo aufgeregt wurden, daß ſie die Säbel zogen, und dieſelben aneinander ſchlugen. Heute würde dieſe Wirkung wohl kaum erzielt werden. Der verſtorbene Intendant v. Hoffmann, der den Verſuch der Wiederaufnahme der „Iphigenie in Aulis" ins Repertoir der Wiener Hofoper gnädigſt zugelaſſen hatte, ſagte zu mir nach der Aufführung: „Oratorienmuſik, keine Oper."

Digitized by Google

wirkten. Wiederholungen der Worte vermeiden zu wollen, kam dem Componiſten dabei nicht in den Sinn; es blieb immer die Hauptſache, eine ſchöne muſikaliſche Form zu wahren. Mozart ſuchte das „Dramatiſche“ vorwiegend in der Anpaſſung der Muſik an die handelnden Charaktere; bei großen Enſembles theilte er dieſelben in Gruppen, welche er neben und gegen einander wirken ließ. — Weber folgte ihm darin; ſeine muſikaliſche Charakteriſtik Agathe's, Aennchen's, Max', Caſpar's im „Freiſchütz“ iſt bewunderungswürdig. Hören wir heute, durch die Muſik unſerer Zeit in eine andere Bahn gelenkt, die genannten Opern, ſo wird Vieles, und zwar gerade die muſikaliſch-dramatiſch ausgeführten Scenen, den Muſikaliſchen noch ebenſo, ja noch mehr entzücken, als in der Zeit, in welcher dieſe Meiſterwerke entſtanden. Von der Bühne herab mehrere lange Arien hinter einander zu hören, wenn ſie auch noch ſo ſchön ſind, und noch ſo kunſtvoll vorgetragen werden, dazu iſt uns die Geduld abhanden gekommen. Weber, Lortzing, Nicolai, auch Roſſini, Bellini, Donizetti, Adam, Auber gingen auf der von Mozart erweiterten Bahn des muſikaliſch Dramatiſchen kaum weiter, manche von ihnen gingen ſogar etwas zurück. Weiter gingen aber Meyerbeer, der junge Wagner

Digitized by Google

(„Rienzi“, „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“) und später Verdi (Trovatore, Aida). Die musikalische Form wurde aber dabei doch nicht ganz aufgelöst, wenn man auch, außer in den Zwischenacten, keine Ruhe vor dem immer unruhigen und lärmenden Orchester hatte, und auch da nicht immer (Entreact im „Lohengrin“). Auch wurden der hohen Gesangskunst sowohl im breiten, wie im colorirten Styl immer noch interessante Aufgaben gestellt; in Duetten, Terzetten, Quartetten, Quintetten, Sextetten ꝛc. hörte man den wunderbaren Zusammenklang ausgesuchter Solostimmen, und an passenden Stellen griffen größer angelegte Chöre ein: bald gemischte Chöre, bald Männerchöre, bald Frauenchöre. Wie nun weiter? Nur ein schaffender Künstler mit schöner und interessanter Eigenart kann auf diesem Wege noch neue Wirkungen erzielen. — Goldmark hat mit großem Erfolg das orientalische Element („Königin von Saba“, Vorläufer „Ouverture zu Sakuntala“) in die Oper eingeführt. — Rubinstein hat dasselbe versucht. — Er sowohl, wie Smetana und Dvorak haben das Gleiche mit der slavischen Musik angestrebt. Doch auch die nationale Musik fesselt uns nicht lange, selbst wenn sie neu ist. Der

Digitized by Google

Kronos der internationalen Musik verspeist seine Kinder rasch.

Da machte Wagner den Versuch, die bisherige Opernform aufzulösen. Der Griff zur Nibelungensage war ein sehr glücklicher; Hebbel hatte sie schon halb aus dem literarischen Schlummer erweckt. — Bei Hebbel entwickelt sich Alles zu dramatischem Leben. Bei Wagner fließt Alles, sich selbst erzählend hin, ohne Abschnitte, außer den Zwischenacten. Eine Strophe folgt gleichmäßig der andern, jeder Gott und jeder Held spricht in gleicher Weise; die musikalische Zeichnung der Charaktere ist aufgegeben; statt dessen hat jede Figur ein sogenanntes Leitmotiv, welches kaum mehr bedeutet als ihr Costüm; diese kurzen Leitmotive prägen sich bei ihrer unzähligen Wiederholung auch den nicht oder wenig Musikalischen ein, so daß sie immer eine Freude haben, zu wissen, wer nun auftritt, oder von wem nun die Rede ist. Trotz heißestem Bemühen, diesen neuen Styl acceptabel zu finden, vermisse ich, erdrückt von der immer pathetisch daher wandelnden, breiten und dicken, wenn auch manchmal sehr schönen Musik, meist den Zusammenhang zwischen Orchester und Sängern. Der Gesang ist da nicht die Hauptsache, und dem-

Digitized by Google

nach treten die Sänger als solche in den Hintergrund; sie wachsen weder in das Orchester hinein noch aus demselben heraus, sondern sie stehen nur breitbeinig auf dem Orchester-Teppich. So kommt es mir wenigstens vor. Und dann der äußerst selten durch Chöre und Ensembles unterbrochene Einzelgesang; es ist noch schlimmer, als viele Arien nach einander. Dazu die endlosen Längen! — Ein Franzose sagte in Bayreuth: „ça ne commence pas, ça ne finit pas, ça dure!“ — Ich bewundere Wagner als virtuos mit dem Orchester malenden Musiker, als Erfinder sehr schöner musikalischer Motive; ich staune seine Persönlichkeit an, welche das bis dahin Unerhörte zu Stande brachte, in ein eigenes Festspiel-Haus alle Nationen zu entbieten. Ich finde sein großes Wollen, ein Kunstwerk zu schaffen, bei welchem Poesie, bildende Künste und Musik gleichwerthig betheiligt sind, ungemein interessant, wenn es mir auch als ein künstlerisches Ungeheuer erscheint. Zu einer Begeisterung für Wagner's letzten Compositions-Styl habe ich es trotz ernstem Bemühen nicht bringen können. Ich habe eben nur über eine Individualität zu verfügen, und mag auch um der Kunst willen nicht lügen; doch es freut mich aufrichtig, daß es in unserer Zeit noch einen so thatkräftigen Enthusiasmus gibt, daß so viele

Digitized by Google

Menschen, die sonst in der Prosa des Lebens dahin dämmern, sich in Bayreuth an dem Sonnenglanz der Kunst erwärmen, mögen die Motive, welche sie nach Bayreuth führen, ihre Wurzeln auch vielfach in außermusikalischem Boden haben.

In den „Meistersingern" greift Wagner hie und da zur geschlossenen Liedform, zu Ensembles, zu Chören, mit besonderem Glück zurück. Man ärgert sich, daß er in den Nibelungen und Tristan so eigensinnig vermeidet, was er doch so trefflich kann. Das „ça dure" macht mich aber die ersten beiden Acte hindurch so nervös, daß ich den dritten Act mit seiner herrlichen Schluß-Scene — für mich das Schönste, was Wagner je geschrieben hat — kaum noch genießen kann.

Der Einfluß, welchen Wagner durch seine letzten großen „Handlungen" auf den Kunstgesang geübt hat, ist leider ein vorwiegend zerstörender. Selbst ganz unmusikalische Sänger mit starken schwerfälligen Stimmen können, wenn sie nur ihre Mundmuskeln zum forcirten Sprechen in den großen Häusern geübt haben, und daneben etwas imitatorisches Bühnengeschick haben (das Pathetische läßt sich ja am leichtesten erlernen, wenn auch die Gefahr des Lächerlichen dabei als Damoklesschwert über den Acteuren hängt) — können vortreffliche Wagner-Sänger werden. —

Digitized by Google

Die Uebung der Kehlkopfmuskeln, früher die Hauptsache, hat jetzt viel geringere Bedeutung, da Wagner zur ursprünglichen Sprechmusik zurückkehrte. Der Ehrgeiz der meisten Bühnen-Sänger und Sängerinnen geht jetzt vor Allem dahin, in Wagner'schen Opern große Erfolge zu erzielen. Wer uns heute durch eine schöne Stimme und seine hoch ausgebildete Gesangskunst rühren, erfreuen und begeistern will, muß meist auf Erfolge in der großen Opernwelt verzichten. Feiner ausgebildete Sänger und Sängerinnen werden dort kaum noch gewürdigt; sie werden darüber mißmuthig und flüchten mit ihrer Kunst in den Concertsaal. Wer wird sich, wenn der Wagner-Styl noch lange fortdauert, noch viel mit Solfeggiren und Scalensingen quälen? — Für die große Oper braucht man diese Art von Schulung der Stimme nicht mehr, und für die Operette kommt man mit andern Dingen aus. Daß das musikalische Lustspiel, die „Komische Oper" auf den großen Bühnen jetzt so wenig gepflegt wird, liegt allerdings viel an den großen Häusern, die ja einen Theil des Materials für die dramatische Kunst bilden. Doch darf man sich nicht verhehlen, daß die Zahl der heute noch mit Wirkung auf das große Publicum zu gebenden deutschen, italienischen und französischen Opern komischen, lyrischen und romantischen Genres

Digitized by Google

ſich von Jahr zu Jahr verringert. Das „Komiſche“ iſt weit mehr vom Zeitgeiſt abhängig, als das „Pathetiſche“. Wir können noch einen ſtarken Eindruck von Sophocles' „Antigone“ haben, doch über Ariſtophanes' und Terenz's Poſſen können wir kaum noch herzlich lachen.

Es wird wieder Neues kommen; neue Zeiten verlangen Ausdruck in neuen Formen; wer wird auf den Schild erhoben werden, und was wird er bringen? Niemand kann es wiſſen. Aus dem vergangenen Leben der Menſchheit Schlüſſe für die Zukunft zu ziehen, wäre nach meinem Collegen, dem Phyſiologen Sigmund Exner, ein „Denkfehler“.

Digitized by Google

Sechstes Capitel.

Die Sinne und die Künste.

(Von Billroth als „Skizze" bezeichnet.)

Menschen und Thiere gelangen durch ihre Sinnesorgane und ihre Nervencentren (Gehirn, Rückenmark, Ganglien) zur Kenntniß der sie in näherer oder weiterer Entfernung umgebenden Gegenstände und Wesen, zu Vorstellungen von der sogenannten Außenwelt [1]); wenn sich die Aussonderung der eigenen Individualität, das Ichgefühl allmälig ausgebildet hat, auch zur Kenntniß des eigenen Körpers und Geistes. Es gibt nun Vorstellungen, welche sich aus den Erregungen eines Sinnesorgans bilden, die gewisse Bewegungen zur

---

[1]) Diese Vorstellungen bedeuten oder sind für uns die Welt. Ob sie den „Dingen an sich" entsprechen, kann uns ziemlich gleichgültig sein, da wir keine anderen Mittel als unsere Sinne besitzen, zur Kenntniß der Dinge zu gelangen.

Digitized by Google

Folge haben, die wir als reflectorische, instinctive, impulsive, unbewußte und bewußte unterscheiden. Die meisten dieser Bewegungen haben in erster Linie die Folge, oder wie man gewöhnlich zu sagen pflegt, den Zweck, den Kampf ums Dasein gegen die Naturelemente, gegen Thiere und Menschen zu führen, um das Individuum und die Art in möglichst günstigen Bedingungen zu erhalten. Die Sinne machen auf die Gefahren aufmerksam, welche uns bedrohen, sie vermitteln Wahrnehmungen und Vorstellungen, die angenehm oder unangenehm auf uns wirken, oder gar keinen Eindruck auf uns machen, erzeugen dadurch Lust- und Unlustgefühle in uns oder lassen uns gleichgültig. Was wir „Seele" und „Bewußtsein" nennen, kann ohne Sinneswahrnehmungen nicht entstehen[1]).

Um die Bedeutung der Sinne im Kampfe

---

[1]) Die Beschränkung der Sinne auf die Zahl 5 wird bei weiterer Entwicklung der Physiologie vielleicht kaum mehr Bedeutung haben als die Beschränkung der Musen auf die Zahl 9. Auch die Zerlegung der bisher als Elementarkörper betrachteten Stoffe schreitet ja immer weiter.

Was unsere 5 Sinne anlangt, so muß man bei dem Gefühls-Sinn schon jetzt unterscheiden: Tastgefühl, Temperaturgefühl, Schmerzgefühl, Muskel-Contractionengefühl, Schwergefühl, Gleichgewichtsgefühl; alle diese Arten von Gefühl haben wahrscheinlich eigene Endapparate und eigene specifische Nervencentren.

Digitized by Google

ums Dasein für die Erhaltung des Individuums und der Art zu erläutern, könnten wir sehr zahlreiche Beispiele aus der Thierwelt heranziehen; doch würden sie uns zu weit von unserem Gegenstande abführen.

Was von den Thieren gilt, gilt insofern auch vom Menschen, zumal vom Urmenschen, als auch bei ihm die ersten Wahrnehmungen und Vorstellungen zu Handlungen geführt haben, welche zunächst nur den Zweck hatten, den Kampf mit der Natur (Elemente, Thiere, Menschen) zu Gunsten des Individuums und der Art zu entscheiden. Will man das Daseinsgefühl seines Ich und seiner Art als solches schon als Lustgefühl (Lebensgefühl, die „schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens") bezeichnen (eine scharfe Grenze zwischen diesen beiden Gefühlen gibt es wohl kaum), so kann man auch sagen, der Kampf handle sich überhaupt um Erhaltung und Zuwachs von Lustgefühlen und Vermeidung von Unlustgefühlen.

Es läßt sich allenfalls beim Urmenschen festhalten, daß seine durch die Sinneswahrnehmungen und Vorstellungen ausgelösten Bewegungen und Handlungen *zunächst durch den Nutzen*, welche sie ihm brachten, allein bestimmt wurden. Wenn auch das Nützliche an sich schon das Lust-

Digitized by Google

gefühl befriedigte, so ist letzteres doch einer Steigerung fähig durch ganz besonders angenehme specifische Sinneseindrücke. So gesellte sich zum Nützlichen das über den Nutzen hinaus Angenehme: die Kunst.

Der Sprachgebrauch hat sich bei uns so entwickelt, daß wir das Zustandebringen rein nützlicher Dinge „Handwerk" nennen, das, was an ihnen über die Nützlichkeit hinausgeht, als „Kunst" bezeichnen. Es wird hieraus von vielen rein praktischen Menschen geschlossen, daß die Kunst etwas „Unnützes" und nur für Diejenigen werthvoll sei, die sie zu bezahlen im Stande sind, und die nun einmal so sonderbar organisirt sind, daß sie eine besondere Freude am Künstlerischen haben. — „Handwerk" und „Kunst" sind aber ebenso schwer scharf von einander zu trennen [1]), wie das Nützliche vom Angenehmen (und vom Guten). Auch die Kunst, zumal das mehr Können als Andere, ist im Laufe der Culturentwicklung zu einer mächtigen Waffe im Kampfe ums Dasein der Individuen und der Arten (Völker) geworden (wie das Ethische).

---

[1]) Man spricht daher von reinem Handwerk, Kunst-Handwerk, Kunst-Gewerbe, Klein-Kunst, womit aber keineswegs alle Nuancen des Ueberganges erschöpft sind.

Digitized by Google

Alle nützlichen und alle künstlerischen Werke des Menschen sind von der Empfindung durch ein oder mehrere Sinnesorgane und dadurch ausgelösten Vorstellungen und Bewegungen zugleich ausgegangen. Ist die Kunst wesentlich etwas Anderes als das Nützliche, so ist sie doch aus dem Nützlichen entstanden. Aus diesem Gesichtspunkte können wir die verschiedenen Künste betrachten.

1. Bei der Baukunst ist die Entstehung aus dem materiellen Bedürfnisse am deutlichsten. Der Mensch empfindet Kälte und Hitze und sucht sich vor den dadurch erregten Unlustgefühlen zu schützen. Findet er Höhlen und Wälder, so verkriecht er sich darin. Findet er sie nicht, so macht er sich Höhlen und baut sich Wohnungen von Holz oder Steinen.

Das Nothwendige und Nützliche am Bau wird zu Motiven für die decorative Sculptur. (Vortreffliche Erklärung dieser Fragen in Semper's classischem Buche vom „Stil".)

Es kam noch etwas Anderes, auch von den Augen Ausgehendes hinzu, das Gefühl für die Schönheit eines geschlossenen Raumes und die Gesammterscheinung von außen, die beiden specifischen Gefühle des Architekten. Aus den angenehmen Gefühlen hat sich das ästhetische

Digitized by Google

Gefühl entwickelt[1]). Dies kommt nun mit dem Nützlichen des Baues (auch mit seiner Kostbarkeit) in die gleichen Conflicte wie das specifisch musikalische Gefühl mit dem Wortgedanken; auch hier sind Compromisse nöthig und wurden je nach dem Zeitgeschmack bald so, bald so geschlossen[2]).

2. Malerei und Sculptur. Der Mensch sieht zunächst die ruhende und bewegte Natur. Er benützt die Gegenstände zu verschiedenen ihm nützlichen Zwecken, steigert dadurch sein Daseinsgefühl zu Lustgefühlen der verschiedensten Art. Zu welchem Zweck hat er seine Fähigkeit, Gegenstände mit verschiedenem Material nachzuahmen, ursprünglich verwendet? Ich habe mir darüber folgende Anschauung gebildet. Die Ahnenverehrung war die erste Form der Religion.

---

[1]) Ich beabsichtige erst im letzten Abschnitte auf den Unterschied des einfach Angenehmen vom ästhetisch Schönen kurz einzugehen.

[2]) Die meisten Bauten der Menschen zeigen eine gewisse Symmetrie. Wie ist dem Menschen die Vorstellung des Symmetrischen gekommen? Bei großen sogenannten monumentalen Gebäuden (Palästen, Rathhäusern, Kirchen) verlangen wir conventionell eine symmetrische Anordnung der Theile; sie ergibt sich einerseits aus dem Zweck, andererseits aus dem Ernst, dem Pathetischen, welche der Bau gewissermaßen zum Ausdruck bringen soll. Die Symmetrie ist ruhender Rhythmus.

Digitized by Google

Durch die für wirklich gehaltenen Traumbilder entſtand die Vorſtellung, das Doppeltſein aller Weſen und Gegenſtände. Zwei Wilde ſchlafen neben einander: dem Einen erſcheint der Andere im Traum in ganz anderer Umgebung: er erwacht plötzlich, findet ſeinen Kameraden ſchlafend neben ſich, und doch waren ſie beide eben weit, weit fort. Die Aufeinanderfolge dieſer Vorgänge führte zu dem Schluß, daß ein zweites Ich aus dem erſten ausgewandert ſei: beide wurden für körperlich gehalten. (Später zur Entwicklung der Idee von Körper und Geiſt ausgebildet.) Wenn die Wilden Einen ihres Stammes begruben, ſo gaben ſie ihm Nahrung mit, damit ſein zweites Ich, für deſſen Aufhören ſie keine Beweiſe hatten, zu eſſen und trinken habe; ja ſie gaben ihm auch oft ſein oder ſeine Weiber mit ins Grab. Daß das nicht begrabene zweite Weſen eine Zeit fortlebe, daran zweifelte man nicht; es erſchien ja auch zuweilen dem Einen oder Andern im Traume, und was dem Stamme oder dem Einzelnen desſelben an Glück und Unglück widerfuhr, brachten ſie in Verbindung mit dem Ahnen, von dem nur der eine Theil begraben war. Um ihn nun günſtig für ſich zu ſtimmen, thaten ſie ihm alle mögliche Ehre an. Dieſes oder jenes Ereigniß gab Veranlaſſung, zu glauben, daß er ſeinen

Digitized by Google

Wohnsitz z. B. in einem Fels oder Stein, oder in einem Baum habe. Sie nahmen von diesem Stein oder Baum ein Stück und bauten ihm ein Haus, und um ihn Allen besser kenntlich zu machen, gaben sie dem Idol eine menschenähnliche Form, so weit eben ihre Kunst reichte. Der Nutzen, der daraus hervorging, daß der Ahne kenntlich gemacht wurde, lag darin, daß ihn keiner durch irgend etwas erzürne, sondern Jeder ihn verehre und ihm Geschenke darbringe. (Spätere Entwicklung zu den Opfergaben; das Haus des Ahnen wurde zum Tempel.) Die ersten Producte der bildenden Kunst dienten also zur Bezeichnung eines Gegenstandes. Auch die erste Schriftsprache war eine Bildersprache. Die Bilder erzählten, sie dienten zur Mittheilung an Andere.

Das sind die nützlichen Acte, aus denen sich sehr langsam die nachbildende Kunst (Sculptur und ihre Vortäuschung: Malerei) als etwas für sich Besonderes abgelöst hat. Der ursprüngliche Nutzen der Mittheilung trat in den Hintergrund, es entwickelte sich die Freude an der Nachbildung als solcher. Immer bleibt die nachbildende Kunst nur Symbolik, wenn uns die Symbole auch als wirkliche Personen und Gegenstände erscheinen. Dieser Theil der Sculptur und Malerei will uns

Digitized by Google

die Association mit Personen und Gegenständen aufzwingen, und kann das nur mit Erfolg thun, wenn die uns vorgeführten Linien und Farben die Wirklichkeit möglichst genau zur Erscheinung bringen. Die nachbildenden Künste wollen uns gewissermaßen etwas über Personen und Gegenstände mittheilen, sie erzählen in Bildern. Die Arabeske will uns nichts erzählen, sie braucht daher nichts nachzubilden; sie ist freie Linien- und Farbenkunst. Sowohl in der Arabesken- wie in der nachbildenden Kunst entwickelte sich nun etwas Gleiches wie in der Architektur: die specifisch angenehme oder unangenehme Zusammenwirkung von gewissen Linien und gewissen Farben. Es entwickelt sich das ästhetische Gefühl, das specifische Gefühl für das Malerische als solches, ebenso unerklärlich wie das specifische Architekturgefühl und Musikgefühl[1]). Ist dieses in einem Maler sehr entwickelt, so kommt er in den Widerstreit zwischen dem zu Erzählenden und dem Malerischen. Er will

[1]) „Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich; sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren werth wäre; er muß die Lehre selbst daraus ziehen, wie aus dem Leben." Goethe an Zelter, Beilage zum Brief vom 29. November 1825.

Digitized by Google

deutlich erzählen; dazu sind diese oder jene Stellungen der gemalten Menschen zu einander nothwendig, doch diese Combination der Linien wirkt vielleicht höchst unangenehm auf sein malerisches Gefühl. Auch hier müssen Compromisse geschlossen werden, die zu verschiedenen Zeiten verschieden ausfielen. Bald wog das Malerische, bald die Deutlichkeit des Erzählenden (der Darstellung, des Charakteristischen, des Interessanten) vor, und das schwankt gerade in unserer Zeit hin und her, wie die Verbindungsweise von Wortgedanken mit dem specifischen Musikalischen.

3. Musik. Nehmen wir nun den Gehörssinn als Ausgangspunkt; wir können uns dabei kurz fassen, da wir darüber bereits ausführlich im Abschnitt III gesprochen haben. Die Sprache war zunächst nützlich als Klangmimik. Aus ihr entwickelten sich zwei Künste: die Poesie und die Musik.

Die gesteigerte Klangmimik kam durch die rhythmische Form, durch den Vers zu stärkerer Wirkung. Der Versklang wurde als solcher angenehm empfunden, er wurde ein wesentliches Element der Poesie. Auch diese Kunst ging vom social Nützlichen aus, sie theilt etwas mit in künstlerischer Form. Compromiß zwischen deut-

Digitized by Google

lichem Wortgedankenausdruck und Versklang. Es gibt Dichter, deren Verse uns wundervoll klingen, die uns aber nur wenig Wortgedankeninhalt mittheilen, Andere, die uns von letzterem viel, fast zu viel geben, deren Verse aber schlecht klingen. Auch bei der Darstellung in Prosa wirkt der Klang mehr mit, als wir uns bewußt werden. Auch wenn wir Prosa und Verse nicht laut lesen oder lesen hören, empfinden wir den Klang als innere Vorstellung, die zuweilen sogar zum Mitsprechen oder zur Empfindung des Mitsprechens führt. Wenn ich einen sehr langen Satz auch stumm lese, so habe ich dabei doch zuweilen einen gewissen Grad von Athemnoth wie beim Hören eines von einem Sänger lang angehaltenen Tones.

Wie sich die Musik von der Sprache ablöste, wie sie zu einer selbständigen Kunst wurde mit eigenen Bedingungen für ihre specifisch musikalische Schönheit, ist früher ausführlich erörtert.

4. Der Tanz ist zum Theil aus der Lust an den Muskelempfindungen hervorgegangen, er hat, so weit ich es zu übersehen vermag, ursprünglich wohl keinen eigentlichen Nutzen. Er verhält sich zu den sonstigen Bewegungen wie Verse zu Prosa. Ich sprach bereits davon bei Erörterung des Balletwesens. Man kann den Tanz, so weit

Digitized by Google

er den Tanzenden betrifft, als eine Muskelgefühlskunst auffassen, die es freilich noch zu keiner specifischen Selbständigkeit gebracht hat. Für den Zuschauenden gehört er in die Augenkünste; er wirkt als bewegte Natur auf uns, durch den Eingriff der Menschen zum Kunstschönen modellirt.

Die Kunst wirkt zunächst durch Auge und Ohr. Es gibt auch eine specifische und intensive Freude an Muskelgefühlen, Geruchs- und Geschmacksempfindungen, aber ein eigentlich ästhetisches Gefühl, ein Kunstschönes, hat sich auf den Gebieten dieser Sinne nicht entwickelt.

Digitized by Google

Siebentes Capitel.

Wer ist musikalisch?

(„Skizze.")

Die Frage: Wer ist musikalisch? muß eigentlich lauten: Woran erkennt man, daß Jemand musikalisch *veranlagt* und daß er musikalisch *gebildet* ist?

Der Begriff Musik ist, wie wir gesehen haben, ein sehr weiter; er beginnt mit dem monotonen Rhythmus und reicht bis zur Symphonie. Die musikalische Veranlagung (das musikalische Talent) kann auf dieser Stufenleiter bald nur zum Betreten einer Sprosse ausreichen, bald zum Ersteigen einiger Sprossen, dann der halben, dreiviertel, endlich der ganzen Leiter reichen. — Die Begabung nur für Rhythmus, sowie für Empfindung von Tonhöhe, Tonstärke und Tontimbre wird man kaum als eine specielle, musikalische gelten lassen,

Digitized by Google

da dieselbe allen Menschen, mit wenigen Ausnahmen, und auch vielen Thieren zukommt. Das musikalische Talent läßt man wohl meist erst bei dem spontanen Auffassen und Behalten einer Melodie gelten. Diese ist keine nur angenehme einfache Sinneswahrnehmung mehr, sondern schon ein kleines Kunstwerk, nicht nur rhythmisch gegliedert, sondern schon aus symmetrischen Stücken zusammengesetzt. Der Sprachgebrauch kennzeichnet den angenehmen oder unangenehmen Eindruck, welchen Tonformen, wenn auch aus noch so wenigen und einfachen Gliedern zusammengesetzt, auf uns machen, als einen „ästhetisch" schönen oder häßlichen im Gegensatz zu der Wahrnehmung von einfachen Sinneseindrücken, die er schlechthin angenehm oder unangenehm nennt. Die Fähigkeit zu einfachen Sinneswahrnehmungen ist als solche immer angeboren, die Fähigkeit zu ästhetischen Empfindungen ist, insofern diese von leicht übersehbaren Formen ausgehen, auch wohl angeboren, für complicirtere Formen muß sie durch Erfahrung erworben werden, durch Unterscheiden der einzelnen Stücke aus dem als Ganzes gehörten und empfundenen Tonwerk. Die Erkenntniß der Art, wie und aus welchen Stücken ein Kunstwerk (klein oder groß) zusammengesetzt wurde, ist das Wesent-

Digitized by Google

liche von dem, was man unter dem „Verstehen“ eines solchen begreift. Der Grad, bis zu welchem dieses Verständniß reicht, ist je nach der ästhetischen Anlage sehr viel von dem Grade des ästhetischen Bedürfnisses abhängig; dieses ist wiederum nach dem Grade von Lustgefühl zu bemessen, welches der Betreffende in seiner ästhetischen Arbeit und durch die Resultate derselben empfindet, und das hauptsächlich in der Befriedigung über den Zuwachs seiner Kenntnisse, über sein künstlerisches Wachsthum besteht.

Da die Musik nur Formen schaffen kann, welche in Raum und Zeit zunächst nur einmal an uns vorüberziehen, so sind zwei Momente dabei von der allergrößten Wichtigkeit, nämlich das Gedächtniß für das Vorübergezogene und für die Art seines Zusammenhanges. Es ist erstaunlich, was der Mensch auf diesem Gebiete leisten kann.

Um eine Melodie, die doch nicht wie ein Bild auf einmal vor uns steht, zu behalten, muß man sie als Ganzes im Kopfe haben wie die Wortgedanken, die in einem oder in mehreren Sätzen ausgesprochen werden. Die rhythmische Gliederung der Wortklänge, der Vers, unterstützt beim absichtlichen Auswendiglernen oder beim zufällig Behaltenen außerordentlich das Gedächtniß. Kinder

Digitized by Google

lernen bekanntlich lange Gedichte auswendig, faſt ohne von ihrem Inhalt eine deutliche Vorſtellung zu haben. Das Muſikaliſche an der Sprache prägt ſich den Meiſten ſchneller und feſter ein als der Gedankeninhalt. Je mehr der letztere als ſolcher vorwiegend in den inneren Blickpunkt (zur Hirnrinde, Cortex) gelangt, um ſo mehr ſtört er die Mechanik der für die Aufnahme des Empfundenen beſtimmten nervöſen Apparate in ihrer unbewußten (ſubcorticalen) Function[1]).

---

[1]) Die große Hirnrinde (cortex) nimmt man als Sitz und Apparat des Bewußtſeins an; die darunter liegende, vorwiegend weiße Hirnmaſſe als Apparat für die unbewußten (ſubcorticalen) Vorgänge (unbewußte Empfindungen, reflectoriſche, inſtinctive, impulſoriſche Bewegungen). Durch dauernde intenſive, bewußte geiſtige Arbeit kommt die Hirnrinde zu immer mächtigerer Entwicklung, wie jedes Organ durch Steigerung ſeiner Ernährung. — Function und Ernährung ſteigern ſich gegenſeitig bis zu einem gewiſſen Grade, bis zur Inſufficienz ihrer Leiſtungen.

Kinder lernen zunächſt mechaniſch nach dem Wortklang, Erwachſene vorwiegend nach dem Gedankeninhalt. Sprach-, Geſang- und Wortkünſtler (Schauſpieler, Sänger, Redner) bewahren ſich in der Regel durch Uebung die Fähigkeit der mechaniſchen Aufnahme der Worte in ihre ſubcorticalen Apparate, um dieſes Material dann bewußt künſtleriſch zum ſchönen Sprachklang und zugleich zum deutlichen Ausdruck der Gedanken zu bringen. Das Nachlaſſen des ſogenannten mechaniſchen Gedächtniſſes, d. h. die Verringerung der Fähigkeit, unbewußt Gedanken und Vorſtellungen in ſich aufzu-

Digitized by Google

Wie schwierig es ist, Wortgedanken und Musik gleichzeitig und gleichwerthig zu appercipiren (zwei gleichzeitige corticale Vorgänge), ist früher bei Gelegenheit der Verbindung von Wort und Musik auseinander gesetzt.

Eine kurze, scharf rhythmische und sehr deutlich gegliederte Melodie, die ohne gleichzeitig empfundene Harmonie nicht denkbar ist, zu behalten, sie immer wieder zu erkennen und auch summend oder pfeifend richtig zu reproduciren, gelingt Vielen. — Dies ist der erste Grad des Verständnisses von Musik, der musikalischen Bildung. Wer das nicht vermag, der ist unmusikalisch. Bei einem höheren Grade werden auch längere Melodien (wir sprechen hier vorläufig nur von Musik ohne Worte) behalten, beim höchsten Grad auch die längsten, doch diese meist nur nach öfterem Hören.

Es ist höchst interessant, zu beobachten, wie selbst sehr lange Melodien (ja fast die längsten, die es bisher gibt) verhältnißmäßig leicht behalten, von unzähligen Menschen behalten und

---

nehmen, sowie der mechanisch gewordenen Fähigkeit, den Vorstellungen sofort die entsprechende Sprachbewegung folgen zu lassen, sind Zeichen des herannahenden Alters, können aber auch Symptome einer beginnenden Gehirnkrankheit sein (Vergeßlichkeit, die Worte nicht finden können, Aphasie).

Digitized by Google

reproducirt werden, wenn sie auf Verse componirt sind. Das mechanische Wortgedächtniß kommt dabei wohl mehr in Betracht als die Wortgedanken. Die meisten populär gewordenen und dann als Volkslieder bezeichneten Gesänge, ihren Worten nach vorwiegend lyrischen Inhalts (Tanzlieder, Arbeitslieder, Wanderlieder, Stimmungslieder), sind allerdings kurz und von einfacher Gliederung, doch bei manchen Volkshymnen trifft dies nicht zu, und doch werden sie leicht behalten.

Es werden aber zuweilen Lieder populär, die schon recht complicirt im Rhythmus und in der Gliederung sind. Dies findet gewöhnlich bei starker Erregung der Volksseele statt und wird durch die allgemeine Mitbewegung und endlose Wiederholung gesteigert, und man würde sich sehr täuschen, wenn man alle die Menschen, welche „Schleswig-Holstein meerumschlungen", „Wacht am Rhein", „Marseillaise" mitgebrüllt haben, mitbrüllen und mitbrüllen werden, für hervorragend musikalisch gebildet halten wollte. Diese Vorgänge erfolgen zum größten Theil mechanisch (subcortical) mit wenigen Verbindungen zum klaren musikalischen Bewußtsein; nur letzteres können wir als musikalisches Verständnißvermögen bezeichnen, das im Keim wohl immer als psycho-physiologische

Digitized by Google

und äſthetiſche Anlage angeboren iſt, ſich jedoch unter günſtigen Bedingungen durch Uebung an verſchiedenen Tonobjecten immer mehr und mehr entwickeln kann. Kommt es aus Gründen, die im Charakter (Indolenz, Trägheit trotz der ſtarken Anziehung von Seiten der Muſik) oder in ſocialen Verhältniſſen liegen können, nicht zur vollen Entwicklung der muſikaliſchen Bildung, ſo bleibt dieſelbe auf viertel oder halbem Wege ſtehen. Die Zahl dieſer unvollkommen gebildeten Muſikaliſchen iſt ebenſo groß wie die Zahl Derjenigen, welche auch auf anderen Gebieten in ihrer geiſtigen Gefühls- und Verſtandesbildung aus den gleichen Gründen auf niederen Stufen ſtehen bleiben. Wie die in der Jugend angehäuften erfriſchenden und belebenden Studien eine gewiſſe Menge von Gefühls- und Verſtandesbildung erzeugt haben, welche in dem Einerlei eines ganz in Anſpruch nehmenden Amtes, in einem monotonen Leben ohne alle geiſtige Anregung allmälig verſauert, die Erinnerung daran aber friſch belebt, wie dann für kurze Zeit aus der neuen Gährung durch Heraufſchütteln noch nicht ganz erſtorbener Hefe ein neuer, wenn auch raſch wieder verſauernder Wein entſteht — ſo wird auch der in ſeiner muſikaliſchen Bildung ſtehen Gebliebene ſeine Freude an ſeiner Jugendmuſik, ſagen wir an

Digitized by Google

Haydn und Mozart, nicht verlieren, doch Schumann und Brahms werden ihm unverständlich sein; er genießt von allem uns Erfreuenden weniger als wir, doch dies schmeckt ihm, zumal wenn er selten zu einem guten Bissen gelangt, um so besser; er verlangt nicht mehr und ist mit dem, was er hat, glücklich, und das ist doch wie bei allem menschlichen Genießen die Hauptsache in unserem Verhältniß zur Kunst. Freilich ist die Freudenempfindung ausgedehnter, je mehr von Kunst wir verstehen lernen, sie wird aber nicht intensiver. Reichthum an sich macht uns ja überhaupt nicht glücklicher; er vermag nicht den Grad unserer angeborenen Empfindungsfähigkeit zu steigern. Ob ich das höchste Glück bei einer Bach'schen Sarabande, einem Haydn'schen Menuet, einem Mozart'schen Andante empfinde, oder bei einem Beethoven'schen Adagio, oder einem Lied von Brahms, ist schließlich dasselbe; denn über das für uns höchste Glücksgefühl kann das Subject nicht hinaus[1]).

---

[1]) Daß die Empfindungsfähigkeit für das Kunstschöne und Häßliche angeboren und ihrer Ausdehnung nach ebenso verschieden ist, wie die Empfindungsfähigkeit für Freude und Schmerz (die Empfindlichkeit), steht nicht in Widerspruch mit obiger Darstellung; die Nervenerregung kann dabei langsam oder schnell fortschreiten. Noch etwas Anderes ist die Aus-

Digitized by Google

Es wird nun für die weniger musikalisch Gebildeten vielleicht erwünscht sein, wenn wir noch etwas näher darauf eingehen, was der Ausdruck „*Musik verstehen*" bedeutet.

Die Musik besteht aus Tönen, und mit diesen ist nichts weiter zu machen, als sie in verschiedener Weise nach Höhe und Tiefe auf einander folgen zu lassen. Am deutlichsten wird dies, wenn wir von der *einstimmigen* Musik ausgehen. Was kann ein Flötenbläser allein machen? Er kann Melodien blasen, stark oder schwach, Crescendo oder Decrescendo; er kann die Töne binden oder stoßen. Einen Inhalt kann er seiner Musik nicht geben. Was er sich bei seinem Blasen denkt, kann sie nicht ausdrücken, nur was er dabei fühlt, ob er dabei fröhlich oder lustig, schwärmerisch oder melancholisch gestimmt ist, das entnehmen wir aus der Schnelligkeit und Art der Aufeinanderfolge der Töne (Rhythmus),

druckfähigkeit und das Ausdrucksbedürfniß für seine Empfindungszustände (seine Stimmungen). Auch diese kann eine schnelle, lebhafte (temperamentvolle) oder eine langsame, träge sein, ohne deshalb in ihrer Intensität verschieden zu sein, rasche Aufnahme ästhetischer Vorstellungen, und rasche mimische Aeußerungen, die in der Regel neben einander vorkommen und dem ausübenden Künstler besonders willkommen sind.

Digitized by Google

aus ihrer Stärke und Schwäche, wir können ihm „nachfühlen", weil sie mit seelischen Bewegungsformen congruiren, und so unsere Empfindung bewußt oder unbewußt in Mitschwingung versetzen. Ein Säuseln, ein Brausen, ein Tosen, ein Plätschern, kurz — alle Geräusche der unbelebten Natur wirken ebenso auf unsere psychischen Bewegungs- oder Ruhezustände, auf unsere Stimmungen. -- Nur dadurch, daß wir wissen, daß eine Menschenseele hinter diesen Tönen steckt, sie erzeugt, und daß wir diese Wahrnehmungen unseres Ohres bereits als mimischen Vorstellungsausdruck kennen, der zur Mittheilung von Zuständen unserer Mitmenschen und Mitthiere dient, erscheint uns auch die Tonbewegung als solcher, als Mittel der Mittheilung. Ein Theil der wahrgenommenen Bewegung geht mit auf uns über. So lange die Menschen glaubten, daß alle Bewegungen in ihrem Gehörorgan durch Bewegungen anderer Wesen hervorgebracht werden müßten, so lange sie hinter dem Säuseln, Brausen, Tosen, Plätschern ein Wesen vermutheten, welches diese Geräusche hervorruft, erschienen sie ihnen auch als ein Communicationsmittel zwischen ihnen und zwischen Wesen, die sie nicht sahen, sondern nur hörten, und gaben sich die erdenklichste Mühe, die Mimik dieser Wesen zu verstehen, kamen dabei in die

Digitized by Google

größte Verlegenheit, wie immer Derjenige, der eine Sprache, in welcher ein Anderer consequent auf ihn einredet, nicht versteht, in eine Verlegenheit kommt, die sich zunächst zu psychischen Depressionszuständen (Unruhe, Unsicherheit, Furcht, Unterwürfigkeit) umbildet, aber auch in psychische und physische Widerstandsbewegungen (Trotz, feindliche Aufregung, Grobheit, Kampf) ausartet. Seitdem wir modernen Menschen nun wissen, daß kein menschliches Wesen, überhaupt kein belebtes, uns ähnliches Wesen hinter diesen Geräuschen der Natur steckt, hat auch die Vorstellung, daß uns durch dieselben etwas mitgetheilt werden soll, aufgehört.

Die Töne der Flöte als solche können uns nicht mehr mittheilen als das Pfeifen des Sturmes. Der Mensch hat sich keine Tonsprache, sondern eine klanggebende Sprache ausgebildet, er benutzt nur zum Theil verschiedene Töne (Onomatopöie) durch Tonnachahmung als Symbole für seine Vorstellungen behufs der Communication, dagegen vorwiegend Klangsymbole (Worte), welche sich vielleicht in ähnlicher Weise aus den Imitationszeichen hervorgebildet haben wie unsere heutige Schrift aus der Bilderschrift. Die Imitations-Tonsprache kann zu wenig ausdrücken, als daß sie sehr nützlich hätte werden können, da der

Digitized by Google

größte Theil der Natur ſtumm iſt. Die Bilderſprache konnte mehr leiſten. Doch nachdem erſt das Wort als Bezeichnung als Symbol eingeführt war, und der Menſch dieſe Symbolſprache allgemein verwendete, ging auch die umſtändliche Bilderſprache in die Wortſymbol-Sprache über. Ein Flötenton ſagt uns, daß er ein Flötenton, ein Geigenton, daß er ein Geigenton iſt. Auch die Höhe oder Tiefe eines Tones ſagt uns nichts. Nur aus der Klangfarbe der Töne, wie wir ſie durch unſere Zungen- und Gaumenmuskeln moduliren, haben wir uns Symbole gebildet, welche die Vorſtellung von den uns umgebenden Gegenſtänden und von den Bewegungen derſelben zu und von einander bezeichnen.

Wortgedanken können wir durch Töne nicht wiedergeben. Wir können dieſe aber zu *Formen* zuſammenbauen, die uns *an ſich erfreuen* wie die Formen der Architektur. Wie intenſiv die Freude an dieſen aus Tönen geformten Kunſtwerken ſein kann, obgleich ſie im Sinne unſerer Wortgedanken nichts bedeuten, iſt früher ausführlich erörtert. Sie erfreuen uns nicht minder dadurch, daß ſie durch menſchliche Bewegungskraft, aus menſchlichen uns bekannten Empfindungszuſtänden (Stimmungen) entſtanden ſind. Wir ſind dadurch im Stande, ſie nachzufühlen, ſie erzählen uns etwas

Digitized by Google

von einem anderen Menschen, und dem Menschen bleibt der Mensch doch immer das Interessanteste.

Wir können ein Werk nur dadurch verstehen lernen, daß wir die Theile unterscheiden lernen, aus welchen sich das Werk zusammensetzt, das als etwas Zusammenhängendes an uns vorüberzieht, und das wir doch als Ganzes empfinden. Die sogenannte musikalische Bildung besteht in der Erkenntniß dieser Formen. Um nur die elementaren und die dynamischen Wirkungen des einzelnen Tones und des Zusammenklanges zu verspüren, brauchen wir keine musikalische Bildung, sondern nur eine leichte Erregbarkeit unseres Nervensystems (angeboren). — Associationen bilden sich in uns von selbst, wenn wir z. B. die Bedeutung von gewissen Tonfolgen im Hörnerklang (Jagd) erkennen (erworben), auch dazu ist keine musikalische Bildung nöthig. Damit aber die ästhetische Wirkung bei uns zu Stande kommt, dazu brauchen wir Verständniß der Formen.

Es haben sich nun, seitdem unser heutiges Tonsystem und heutige Tonkunst besteht, eine Reihe von Formen ausgebildet, welche unserem Bedürfniß nach Abwechslung, diesem Hauptmoment für alle unsere künstlerischen Schöpfungen, vorläufig entsprechen. Diese Abwechslung steigert sich, wenn sie plötzlich unvermittelt auftritt, zum Con-

Digitized by Google

traſt; Abwechslung und Contraſte können ſich auf Bewegungsgeſchwindigkeiten und Rhythmik, und Gliederung, auf Tonhöhe und Tiefe, auf Tontimbre, auf Stärke und Schwäche beziehen. Ueber andere Modalitäten hat unſer Ohr nicht zu verfügen.

Das Material, mit welchem der Componiſt arbeitet, iſt demnach enorm gering und ſcheint auch nicht ſehr mannigfaltig zu ſein. Dennoch werden dadurch Wirkungen erzielt, welche den Wirkungen anderer Künſte kaum nachſtehen.

Die muſikaliſche Bildung in dem angedeuteten Sinne führt zum ſpecifiſchen, muſikaliſchen Gefühl, was von dem übrigen Gefühl dadurch verſchieden iſt, daß letzteres ſich immer zu etwas Anderem wendet, zu Menſch, Thier, Natur, auch zu ſich ſelbſt, dadurch ſich in ſich ſelbſt ſteigernd. Muſikaliſche Schönheit iſt ein Ding für ſich, nur aus den Tönen als Ton-Erſcheinung auf uns wirkend. — Das Gefühl dafür iſt ein rein äſthetiſches, angeboren in der Anlage. Es hängt von der Form ab und iſt untrennbar von der Technik, der Geſtaltung im Großen und der Rhythmik der einzelnen Glieder, der Zuſammenfügung derſelben; der Farbe (Inſtrumentirung)[1]).

[1]) Vor vielen Jahren betrachtete ich im Züricher Künſtlerhauſe mit dem berühmten Thiermaler Koller eben angekommene Kupferſtiche nach Raffael'ſchen Bildern. Es

Digitized by Google

Einstimmige Musik kann uns eine Zeit lang fesseln und in der Stille der Natur ergreifen, weil unsere Aufmerksamkeit dabei nicht zerstreut wird. Auch bei mehrstimmiger Musik ist es beruhigend, wenn wir zunächst einer Stimme leicht folgen können. Schwierigkeiten beim Anhören von Orchestermusik entstehen, wenn die Melodie auf verschiedene Instrumente vertheilt wird. (Letzter Satz von Brahms I. Sinfonie.)

Zwei Stimmen sind verhältnißmäßig leicht zu verstehen; Dreistimmigkeit schon schwerer. Drei zusammenklingende Töne bestimmen den Accord, wie drei feste Punkte eine Ebene. Schon bei vier

---

lag der Stich der Galathea aus der Villa Farnesina in Rom vor, ein mir damals unbekanntes Bild, in welches der Künstler ganz versunken war. Ich fragte: „Was stellt das Bild dar?“ — „Irgend was Mythologisches; ist ganz gleichgiltig“ und mit dem Finger hindeutend fuhr er fort: „sehen Sie nur diese Formen, diese Linien, da . . . und da . . . und da . . . das zusammen . . . und dann hier! . . . es ist göttlich schön!“ — Der berühmte Orient-Maler Leopold Müller, mit dem ich über moderne Malerei und die Wahl der Gegenstände sprach, sagte bei dieser Gelegenheit: „Ich habe mich schon oft darauf ertappt, daß ich in einer Galerie lange ein Bild sehr genau betrachtete, und mir noch gar nicht eingefallen war, daran zu denken, was es darstellt.“ — Diese Aeußerungen echter Maler-Künstler haben mir einen tiefen Eindruck gemacht, mich sehr deprimirt, denn es wurde mir dabei klar, daß mir der Sinn für das Wesentliche in der Malerei fehlte.

Digitized by Google

Stimmen ohne Cantus firmus in einer Stimme ist die Art der Bewegung schwer zu erfassen. — Gliederung in Gruppen erleichtert das Verstehen, über vier Stimmen hinaus ist sie absolut nothwendig. Grenze der Apperception. (Graphische Darstellung.) Bei der musikalischen Linie entspricht die Tonstärke der Tiefendimension, der Perspective in der Malerei. Die Zeit verläuft nur in einer Dimension, kann nie zurück. Das Ruhende dauert mit uns, mit der Zeit fort, insofern bewegt es sich mit uns. Wir können das Ruhende, weil wir es mit uns haben, immer wieder betrachten. So können wir es auch mit den gedruckten Noten halten den Symbolen der verschwindenden Töne.

Ein gehörtes, einmal verklungenes Stück, können wir auch nur durch wiederholtes Hören ganz erfassen. Notenlesen ohne sie zu spielen. Wichtigkeit der Clavierbearbeitungen von Orchesterstücken. Nachlesen bei der Aufführung.

Es ist psychologisch interessant, daß der Mensch im Stande ist, in dem reinen Tonspiel den höchsten Genuß zu finden, ein Glücksgefühl, über das hinaus es kein höheres mehr gibt, das in gewisser Beziehung gegenstandslos ist. Man spricht daher wohl von überirdischem Glück in der Musik, ein Glück, welches in Sphären liegt, die andern Menschen

Digitized by Google

nicht erreichbar sind, ein Glück, welches sich durch das Studium der Formen steigert [1]).

Wie ist nur die Freude zu erklären, welche nichtmusikalisch Gebildete an der Musik haben? Freude am Rhythmus. Freude am Klang. Dynamische Wirkung. Freude durch die Association mit andern Künsten, durch die Association mit allerlei Gegenständen und Personen, Interesse für die Persönlichkeit der Künstler. Freude am Mitgenießen mit Anderen, an dem geselligen Zusammensein, an der Zugehörigkeit zu dem Kreise der Eingeweihten.

Die Musik, ein Theil des Menschen, mit allen Künsten verbunden und verbindbar, hat eine Geschichte.

Freilich ist jeder Mensch, also auch jeder Künstler das Kind seiner Zeit. Doch der, welcher von seiner Zeit auf den Schild erhoben wird, welcher nach dem Höchsten strebt, zieht die ganze Menschheit nach sich, wie auch in der Wissenschaft.

Wenn wir auch immer in unserer Zeit nur

---

[1]) Nicht nur für den Schaffenden auch für den Genießenden gilt Schiller's Wort:

„Netz' ihm die Augen mit himmlischem Thaue,"
Daß er den Styx, den verhaßten nicht schaue
Einer der Unsern sich dünke zu sein."

Digitized by Google

kleine Schritte vorwärts machen und nur das unter gegebenen Verhältnissen Mögliche erkennen können, so muß doch für die echten Männer der Wissenschaft das erste Ziel ihres Strebens immer die Wahrheit und Klarheit sein, für die Künstler die Schönheit.

„Der freisten Mutter freie Söhne
Schwingt euch mit festem Angesicht
Zum Strahlensitz der höchsten Schöne,
Um andere Kronen buhlet nicht."

„Abbazia, Nachts 3 Uhr 1894.

Nacht ist's; schon lange lautlose Stille um mich, nun wird's auch in mir still. Mein Geist beginnt zu wandern. Ein ätherblauer Himmel wölbt sich über mir. Ich schwebe körperlos empor. Es klingen die schönsten Harmonien von unsichtbaren Chören, in sanftem Wechsel gleich dem Athmen der Ewigkeit! Auch Stimmen nehm' ich wahr, die Worte sind ein leise rauschend Klingen: Komm müder Mann, wir machen glücklich Dich. In dieser Sphären Zauber befrein wir Dich vom Denken, der höchsten Wonne und dem tiefsten Schmerz der Menschen. Du fühltest Dich als Theil des Alls, sei nun im ganzen All vertheilt, das Ganze zu empfinden mächtig [1])."

[1]) Anmerkung des Herausgebers. Dieses ergreifende Schlußwort hat Billroth in sicherer Todesahnung wenige Tage vor seinem Ende geschrieben; wahrscheinlich am letzten oder vorletzten Januar 1894.

Digitized by Google

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Digitized by Google

Verlag von Gebrüder Paetel in Berlin W.

Musikgeschichtliche Aufsätze

von

Philipp Spitta.

Gr. 8°. Geheftet 9 Mark.
Elegant in Halbfranzband gebunden 11 Mark.

Inhalt: Vorwort. — Heinrich Schütz' Leben und Werke. — Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland. — Die musikalische Societät und das Convivium musicale zu Mühlhausen im XVII. Jahrhundert. — Bachiana. 1. Bach und Christian Friedrich Hunold. 2. Die Arie „Ach, mein Sinn" aus der Johannes-Passion. 3. Umarbeitungen fremder Originale. 4. Der Tractat über den Generalbaß und F. Niedt's „Musikalische Handleitung". — Rinaldo von Capua und seine Oper „Die Zigeunerin". — Speronte's „Singende Muse an der Pleiße". Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im XVIII. Jahrhundert. — Der deutsche Männergesang. — Johann Georg Kastner. — Xaver Schnyder von Wartensee. — Ueber Robert Schumann's Schriften. — Ballade. — Namen- und Sach-Register.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Digitized by Google

Verlag von Gebrüder Paetel in Berlin W.

Zur Musik.

Sechzehn Aufsätze

von

Philipp Spitta.

Gr. 8°. Geheftet 9 Mark.
Elegant in Halbfranzband gebunden 11 Mark.

Inhalt: Vorwort. — Kunstwissenschaft und Kunst. — Vom Mittleramte der Poesie. — Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage. — Händel, Bach und Schütz (1885). — Mariane von Ziegler und Joh. Sebastian Bach. — „Paris und Helena". — Joseph Haydn in der Darstellung C. F. Pohl's. — „Beethoveniana". — Die älteste Faust-Oper und Goethe's Stellung zur Musik. — Jessonda. — Karl Maria von Weber (1886). — Spontini in Berlin. — Niels W. Gade. — Johannes Brahms. — Musikalische Seelenmessen. — Oskar von Riesemann. (Ein Gedenkblatt.)

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Digitized by Google

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 100.35.2
Wer ist musikalisch? Nachgelassen
Loeb Music Library
BCH2468
3 2044 040 988 560

Digitized by Google